

کونستانٹین ستانیسلافسکی



اعداد الممثل

في المعاناة الإبداعية

ترجمة: د. شريف شاكر



الهيئة
المصرية
العامة
للكتاب

إعداد الممثل

(فى المعاناة الإبداعية)

تأليف : ستانيسلافسكى
ترجمة : د. شريف شاكر

www.icarus-wajd.com



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٩٧

K.C.CTAHNCAABCKNN

PAGOTA AKTEPA

HAA COGON

YACTB 1

PAGOTA HAA COGON

B TBOPYECKOM NPOUECCE

NEPEXNBAHNR

@

Aheghuk yizehuka

@

rocyaapctbehhoe nbaateabctbo

NCKYCCTBO

1954

تنويه

مانقدمه للقارئ العربى هنا للمرة الأولى فى ترجمة كاملة عن النص الروسى الأصلى، هو الجزء الأول من كتاب ستانيسلافسكى «إعداد الممثل» ويحمل عنوان «فى المعاناة الإبداعية». ولقد سبق وصدر هذا الكتاب فى مصر عام (١٩٦٠) فى سلسلة «الألف» كتاب رقم ٣٠٧ بعنوان «إعداد الممثل» فقط دون الإشارة إلى أنه لايشكل سوى الجزء الأول من الكتاب الكامل.

وتجدر الإشارة إلى أن هذه الترجمة التى احتلت عندنا مكان الصدارة فى الثقافة المسرحية طوال أكثر من ربع قرن، كانت ترجمة بعيدة عن الدقة، حيث جرى نقلها عن الطبعة الأمريكية التى قال عنها الناقد المعروف (دايفد ماغارشاك) أنه جرى حذف جزء كبير من الكتاب لدى الترجمة. والحق أن «الترجمين» قد اختصروا من الكتاب الأصلى أكثر من ثلثه، وكان لهم باع طويل فى تأويل ما أبهم عليهم من مفردات النص ومعانيه ومصطلحاته.

مقدمة المترجم

نظرية الواقعية المسرحية عند ستانيسلافسكى

إن المنطلق الأساسى فى التفكير الفنى عند (ستانيسلافسكى) ، هو المبدأ العضوى الذى يعتبر الطبيعة العضوية مجالاً حقيقياً يخلق فيه الفن صوره المحاكية للواقع حسب صورة هذا الواقع وقوانينه * ، هذا المبدأ الذى يعتبر حجر الأساس فى الفكر الأرسطى والفكر اليونانى عامة .

وانطلاقاً من هذا المبدأ يعلن (ستانيسلافسكى) أن «قوانين الفن هى قوانين الطبيعة ذاتها»^(١) ويرفض وجود أى منهج سوى منهج الطبيعة : «لماذا ينبغي أن نبكر قوانيننا مادامت موجودة ، مادامت خلقتها الطبيعة مرة واحدة وإلى الأبد» وبالتالى فإن «ولادة طفل أو نمو شجرة أو ولادة صورة فنية ، ماهى إلا ظواهر من نوع واحد» ، وتخضع جميعها لقوانين الطبيعة .

* للتمعن فى الصيغة انظر كتابنا «واقعية ستانيسلافسكى فى النظرية والتطبيق» منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق ١٩٨١ .

١ - كورنستانين ستانيسلافسكى «إعداد الممثل فى التجسيد الإبداعي» منشورات المعهد العالى للفنون المسرحية دمشق / ١٩٨٥ / ترجمة الدكتور شرف شاكر ص (٤٨٤) .

من هنا نشأت ضرورة خلق «حياة النفس الانسانية» وتحقيق التقمص الروحي والخارجي في فن الممثل، مثلما نشأت ضرورة ذلك عند (ارسطو) وكبار الكتاب الواقعيين الذين يخلقون صورههم الفنية الواقعية حسب صورة هذا الواقع وقوانينه.

ولما كان الفنان الممثل يشكل صورة فنه من مادته الروحية والجسمانية فيجب أن يكون بالضرورة، «آلة موسيقية في يد طبيعته الإبداعية»^(٢) أو خلقا حيا يرث سمات الفنان - الإنسان الذي ولده والإنسان - الدور الذي لقحه. وفي رأى (ستانسلافسكى) أن أداء مثل هذا الأداء لا يمكننا أن نصفه بأنه جيد، لأنه مثل ظواهر الطبيعة «اذ كيف نتتقد الرعد والبرق والعاصفة البحرية والإعصار والزوينة وغروب الشمس؟»، كما أن خلقا مثل هذا المخلوق الحي الذي يعيش بيننا، «قد يعجبنا أولا يعجبنا، إلا أنه «كائن»، إنه «موجود» ولا يمكن أن يكون على غير ذلك»^(٣).

ورغم أن ستانسلافسكى يرى أن بلوغ التقمص الروحي والخارجي الكامل على خشبة المسرح هدف صعب المنال مثلما هو صعب المنال كل مثل أعلى «إلا أنه يعتبر السعى الحديث إليه هو الذى يفتح أمام الموهبة آفاقا جديدة، ومجالا حرا للإبداع، ومعينا لا ينضب للعمل وقوة الملاحظة ودراسة الناس والحياة، وبالتالي إلى التهذيب والكمال الذاتى.

إن القدرة على التقمص الروحي والخارجي - فى رأى ستانسلافسكى - هى مهمة الممثل الأولى.

...

ونوجه (ستانسلافسكى) لتحقيق هذا الهدف الصعب فى الفن المسرحي، إلى دراسة التجربة المسرحية منذ نشأتها فى العصور الإغريقية القديمة إلى العصور الحديثة، باحثا عن إمكانيات ووسائل مسرحية فنية فى ظروف الفن المسرحي نفسه.

ويرى (ستانسلافسكى) نتيجة دراسته هذه - أن ظروف كل عصر مسرحي كانت تترك آثارها على تطور فن الممثل، وتطعم الممثلين والمتفرجين بعادات تقوم على أساس قسر طبيعتهم الإنسانية، كما أن معاناة الشخصية المصورة لم يكن أمرا ممكنا لا فى ظل المعابد

٢ - للمرجع السابق ص (٤٩٨).

٣ - ستانسلافسكى «إعلاء الدور المسرحي» منشورات وزارة الثقافة دمشق ١٩٨٣ ترجمة د. شريف شاكر ص ٤٥٣.

الواسعة، حيث كانت تخضع العروض للكلام المنغم والحركة الانسيابية ذات الطابع الكنائسى، ولا فى ظروف الشارع، حيث كان الجمهور يقف مزدحما فى العروض الشعبية ذات الإخراج العفوى، ولا فى عروض البلاط، حيث كان يسود التكلف والحلاوة المفرطة والعاطفية المغالية والجمالية الشرطية.

ويرى (ستانيسلافسكى) أنه على الرغم من ملائمة وضع العروض الجديد من أجل خلق معاناة أصلية على خشبة المسرح، فقد أخذت تسود الشرطيات فى المسرح وتكاثر. والسبب فى ذلك - حسب رأيه - أن «كل شرطية هى أسهل من المعاناة، وكل صنعة أسهل من الإبداع»^(١).

وهكذا فقد زالت الظروف الخارجية المهيمنة التى كانت تجعل من الإبداع على خشبة المسرح أمرا مستحيلا، لتبقى ظروف أخرى ناجمة عن الآثار والعادات التى تركتها ظروف المصور المسرحية السابقة على تطور فن الممثل، متمثلة بالتقاليد والعادات والقوالب المسرحية الجامدة، والخصائص الشرطية والمسرحية المصطنعة، التى تقف حجر عثرة فى طريق إبداع الممثل الإنسانى الحر الأصيل على خشبة المسرح.

فى رسالة بتاريخ - ١ - ٢، تموز عام ١٨٩٧ / يكتب (ستانيسلافسكى) إلى (ليوسان بينار) * يقول : «إنه من وراء التقاليد لا يأتى الممثل الموهوب بشئ مبدع فى الدور. لماذا؟ لأنه فى حالة وجود التقاليد لا يبقى أمامه ما يخلقه، فقد تم التفكير بكل شئ دون مشاركته... إن ممثلى مسرح (الكوميدي فرانسيز) فى أدوار (موليير) ليسوا أناساً أحياء، بل نماذج جامدة. ولهذا فأنا اعتبر فضل (طرطوف) شاهده هو الممثل الروسى (لينسكى)، انه لم يؤد حسب التقاليد، بل خلق الدور وكان ممتعا».

لهذا السبب تجد (ستانيسلافسكى) يؤكد فى مخطوطته (المسرح) فهما آخر للتقاليد، يختلف تماما عن فهم «التقليديين». إن ما يعتبر بالنسبة له مهما وقيما فى الماضى بشكل خاص هو ناحية الإبداع الروحية. فقد ترك الفنانون العباقرة أمثال (شكسبير) و(شبيكين) و(غوغول) تقاليد حية ذات فائدة عملية عظيمة لإبداع الممثل بنى التفلغل فى أسرارها والإحساس بجوهرها الروحى. ومن أهم هذه التقاليد فى رأى ستانيسلافسكى - وصايا

٤ - المرجع السابق ص (٣٥٤).

* رجل مسرح فرنسى.

(شبيكين) و (غوغول) التي يلخصها في فكرة أساسية واحدة هي أن «نأخذ النماذج من الحياة، فكل ما هو متكلف يناقض مقاصد المسرح الذي يهدف إلى عكس الطبيعة في ذاته. أو كما يعبر عن ذلك (شكسبير في «هاملت» : «على الخير والشر والحقيقة والزمن والناس أن يروا أنفسهم كما في المرآة». أما إذا انطلق الأدب والفن المسرحيان من خشبة المسرح وليس من الحياة، فسيقضى ذلك على عمق هذه الحياة وعلى رهاقتها، ولكأننا نحطم بذلك أنصاف التلويحات الصوتية في الموسيقى «وندخل عوضاً عنها ما جوراً عالياً، ونحولها إلى مارش عسكري»^(٥) ولذلك يرى (ستانيسلافسكى) أن أسوأ شئ في الفن هو الخوف من الواقع الذي يقتل كل ما هو حى، ويعطى انطباعاً ميتاً لا يليق بالفن. وهو، مثل (أرسطو)، لا يرى طريقة أخرى لبلوغ جوهر هذا الواقع إلا «بتركيب العناصر المستخلصة من التجربة»^(٦) وبالتالي لا يكفى لأخذ النماذج من الحياة دراسة هذه الحياة فحسب، بل لابد من الانغماس في جميع ظواهرها بصورة مباشرة أيضاً.

لقد كتب (ستانيسلافسكى) في مذكراته الفنية منذ عام / ١٨٨٩ / مشيراً إلى توجهه الواقعي هذا في الفن قائلاً: «المسألة كلها هي في إيجاد الطريق الصحيح، ومن الطبيعي أن الطريق الأصوب، هو الذى يقضى بشكل أقرب إلى الصدق وإلى الحياة. ومن أجل بلوغ هذا لابد من معرفة ما هو الصدق وما هي الحياة»^(٧). ومنذ ذلك الحين كان يرى (ستانيسلافسكى) أنه لا ينبغي لظروف إبداع الممثل، وشكل المسرح المعماري وظروفه السمعية، والشكل الشعري في مؤلفات الشعراء أن تكون مبرراً لتكاثر الخصائص المسرحية والشرطية، والقضاء على الخاصية الحياتية على خشبة المسرح، فهو يكتب في مذكراته الفنية تلك: «يجب ألا تخلط بين الروتين وظروف خشبة المسرح التي لابد منها، فهذه الأخيرة تتطلب، دون ريب، شيئاً ما خاصاً بما لا يوجد في الحياة»^(٨) ولذلك فإن المهمة الأساسية في رأيه تكمن على وجه التحديد : «في إدخال الحياة إلى الخشبة بتخطي الروتين (الذى يقتل هذه الحياة) والحفاظ، في الوقت نفسه، على الظروف المسرحية»^(٩).

٥ - المرجع السابق ص (٣٧٧).

٦ - كونستانتين ستانيسلافسكى، المؤلفات الكاملة، المجلد السادس «الطبعة الروسية» ص (٢٣٧).

٧ - المرجع السابق، المجلد الخامس ص (١١٦).

٨ - المرجع السابق ص (١١٥).

٩ - المرجع السابق.

ورغم أن (ستانيسلافسكى) لم يكن يعترف بوجود خاصيات شرطية، إلا أننا نحمده بطلق ذلك الشيء الخاص الذى تتطلبه ظروف خشبة المسرح التى لا بد منها، تعبیر الشرطية الحتمية التى لا تعتبر فى رأيه سببا لخلق شرطيات جديدة: «فإذا سمحنا لبعض الشرطيات التى لا مفر منها، فلماذا علينا أن نخلق شرطيات جديدة للممثل؟ لماذا يجب أن تولد شرطية ما شرطية أخرى أكبر منها؟»^(١٠). ويعود (ستانيسلافسكى) ليؤكد على هذه الفكرة فى كتابه (إعداد الممثل) حيث يعلن أن «لا مكان للشرطية المسرحية فى الإبداع الأصيل والفن الجاد، وإذا كانت الشرطية ضرورية لشيء ما، فإنه ينبغي تبررها، ويجب أن تخدم الجوهر الداخلى، لا أن تكون مجرد جمالية خارجية مصطنعة»^(١١).

هذا الفصل بين الشرطيات المسرحية التى لا تخدم الجوهر الداخلى، ولا تعبر عن حياة الدور الداخلية، والمتمثلة بالتقاليد المسرحية المزيفة والروتين، وبين الظروف المسرحية الملزمة لعملية الإبداع على خشبة المسرح وما تتطلبه من شروط، هو الذى أوصل (ستانيسلافسكى) إلى اكتشاف التناقض الأساسى الذى يكمن فى طبيعة الفن المسرحى، وبالتالى إلى اكتشاف الخاصية المسرحية الأصيلة.

يقول (ستانيسلافسكى): «ومثل الدكتور (شتوكمان)* اكتشفت اكتشافا عظيما، وأدركت حقيقة معروفة منذ القدم: إن حالة إحساس الممثل على خشبة المسرح فى اللحظة التى يقف فيها أمام جمهور كبير وتحت أضواء ساطعة أمر غير طبيعى ويعتبر عائقا أساسيا فى الإبداع العائلى زد على ذلك، فهمت أنه فى مثل هذه الحالة الروحية والجسمانية لا يمكن إلا التصنع والمرض، وأن يبدو الممثل كأنه يعانى، أما أن يعيش وأن يستسلم للشعور فهذا أمر غير ممكن»^(١٢).

إن (ستانيسلافسكى)، من حيث الجوهر، محق فى إطلاقه على اكتشافه تعبیر اكتشاف معروف منذ القدم. فهذا التناقض الذى أشار إليه لم يحيره وحده، بل إن بعض الفنانين الكبار فى الماضى، لم يحتملوا وعى هذا التناقض، وفضلوا الابتعاد عن الفن نهائيا. فقد كانوا يقولون: إذا كان الفن فى طبيعته يتطوى على كذب، وإذا كان الاندفاع المعقود

١٠ - كونستانتين ستانيسلافسكى «إعداد الدور المسرحى» منشورات وزارة الثقافة. دمشق ١٩٨٣ ص ٤٢١.
١١ - هذا الكتاب.

* بطل مسرحية هنريك إبسن «علو الشعب».

١٢ - كونستانتين ستانيسلافسكى «حياتى فى الفن» الطبعة الروسية، موسكو ١٩٣٣ ص ٥٢٥.

نحو الصدق يتحول دائما إلى إشارة مصطنعة، فمن الأفضل الابتعاد عن كل فن. هكذا عالج هذه المسألة كل من (أفلاطون) و (روسو) و (تولستوى).

أما (ستانيسلافسكى)، فعلى الرغم من إحساسه الشديد بتناقض الفن، لم يخش من هذا التناقض، ولم يخرج منه بأية نتائج عدمية، بل على العكس من ذلك، فمادام (السر هو في أن الكذب يكمن في خشية المسرح ذاتها، وفي ظروف الإبداع العلاني، فعلينا ألا نتهاون معه، يجب أن نناضل ضده باستمرار، وأن نمثل القدرة على تفاديه وعدم ملاحظته. إن الكذب المسرحي يحارب بلا هوادة ضد الصدق^(١٣).

وهكذا، لا تنشأ الخاصية المسرحية الحقيقية عن الروتين والتقاليد المسرحية المزيفة، بل عن النضال الدائم الذى يخوضه الممثل أثناء تقليله الظروف المسرحية اللازمة لعملية الإبداع فى سبيل خلق الصدق على خشبة المسرح. وما الشرطية الحقيقية إلا هذه الخاصية المسرحية ذاتها بالمعنى الجيد للكلمة: «فالشيء المسرحي هو كل ما يساعد الممثلين والعرض على خلق حياة النفس الانسانية فى المسرحية^(١٤). إن جدلية (ستانيسلافسكى)، هى التى أوحى له بالبحث فى ظروف الفن المسرحي بالذات عن الوسائل التى تحول بواسطتها شرطية الفن المسرحي إلى نقيضها.

« فالمسرح شرطى فى حد ذاته ولا يمكن أن يكون خلافا لذلك^(١٥)، حين يقارنه مع الواقعة الحقيقية ومعاناة الحياة. وجدلية الفن، إنما تكمن فى الكشف عن الطريقة التى يمكن بها توجيه هذه الشرطية ضد ذاتها، وتحويلها إلى وسيلة لتأكيد الصدق المسرحي.

هذه الجدلية هى التى فتحت الطريق أمام (ستانيسلافسكى) نحو نظرية الواقعة المسرحية باعتبارها مسألة علاقة الفن المسرحي بالواقع، وساعدته على كشف التناقضات الداخلية فى التجربة الفنية المسرحية، والمصاعب الخاصة بها، وبالتالى على صوغ نظام كامل لطرائق تقليلها ومعالجتها.

وهكذا، يبدأ (ستانيسلافسكى) الفن، مثله فى ذلك مثل (أرسطو)، بوضع الحد الفاصل بين واقعة الحياة وواقعة الفن. فالفن لا يبدأ إلا عندما تظهر كلمة «لوه» الإبداعية، وبالأحرى الصدق الوهمي المتخيل لأن «الصدق فى الحياة يطلق على ما هو كائن وموجود

١٣- المرجع السابق.

١٤- المرجع السابق ص ٥٥٦.

١٥- المرجع السابق ص ٥٥٥.

ويعرفه الانسان بالتأكد. أما على خشبة المسرح، فإن ما يطلق عليه كلمة الصدق هو غير موجود فى الواقع، ولكن يمكن أن يقع^(١٦). وبالتالي، من البديهي ألا تؤمن الممثلة التى قطعت قطعة خشبية بحقيقة تحول هذه القطعة إلى طفل. وهى اذا ما سعت إلى ذلك فإنها سوف تكذب حتما. ولا يكمن السر إلا «فى أنها آمنت ليس بحقيقة تحول قطعة الخشب إلى كائن حى، بل بأن الحادثة المصورة فى (الأوتود) يمكن أن تحدث فى الحياة»^(١٧).

ولما كان الفن - حسب أرسطو - يبدأ بتحويل موجودات الحياة إلى ما يخيّل أنه فى عداد الممكن، أى أنه يصور سمات الموضوع العامة من وجهة نظر الإمكانية، فإن الصدق المسرحى يختلف عن الصدق الحقيقى فى أنه صدق فنى يفترض اختيار ما يعبر عن الجوهر فقط. وبالتالي، فإن «الفارق بين الصدق الفنى واللافنى، هو الفارق نفسه الموجود بين اللوحة والصورة الفوتوغرافية، فالأخيرة تصور كل شئ، أما الأولى فتكتفى بتصوير الشئ الجوهرى»^(١٨).

ويجب أن ندفعنا كلمة «لوه» السحرية إلى الايمان بالإمكانية الواقعية للحياة المصورة فى الواقع نفسه، كما تتحول إلى ذلك الصدق الفنى الذى يعتبر أساس الفن. وبالتالي فإن الواقع الحى هو الذى يعطى الحياة للابتداع المحتمل. طبعاً، لايعنى هذا أن كل صدق نعرفه فى الحياة هو صدق صالح للمسرح، وأن «كل كذب أو ابتعاد عن الصدق الحقيقى أمر غير ممكن فى الفن، ذلك أن الصدق الفنى هو صدق يعكس الجوهر وجوهر الأمر لا يكمن فى «الأشباح»، بل فى العلاقة الداخلية بها»^(١٩). ولذلك فإن الممثلين يملكون الحق، عندما يتحدثون عن الحياة المتخيلة، أن يأخذوا منها موقفهم من الوقائع الفيزيولوجية، حتى وإن كانت حياة خيالية، لما فى هذه الحياة من صدق يدفع إلى الإيمان به يقول (ستانيسلافسكى): «فى المسرح يجب أن تؤمن... وحتى الكذب نفسه يجب أن يتحول إلى صدق فى أعين الفنان والمتفرج، كيما يكون فناً. على هذه الصورة فقط يمكن أن يجتمع الكذب والفن»^(٢٠).

١٦ - هذا الكتاب .

١٧ - المرجع السابق.

١٨ - المرجع السابق.

١٩ - المرجع السابق .

٢٠ - كونساتين ستانيسلافسكى «اعلاء الدور المسرحى» - منشورات وزارة الثقافة. دمشق ١٩٨٣ ص ٤٦٤ .

ومن خصائص كلمة «لوه» الإبداعية أنها تجتذب المشاعر المحتزنة في ذاكرة الفنان الانفعالية، وتولد الشعور وتركبه. وهي تفعل ذلك ليس حسب مشيئة الممثل، بل حسب الضرورة الحياتية الواقعية. فالممثل لا يفعل شيئا سوى أنه «يجيب على سؤال يوجهه إلى نفسه: ما عساي أن أفعل لو أن... وهكذا يفعل الشيء نفسه الذى كان يمكن أن يفعله فى الحياة. أما إذا أراد أن يتصرف على نحو آخر، فإنه سوف يكذب ويؤدى سورة زائفة، ولن يعانى كما يجب (٢١) على هذه الصورة «تدخل جميع التفاصيل الحياتية فى الشعور نفسه الذى يعبر عنه الممثل، والذى أصبح مركب المعاناة المشابهة» (٢٢).

ورغم أن هذه المعاناة تصل بدقائقها إلى نوحم الحياة الواقعية، فإن المآثر فيها هى مشاعر مكررة وتختلف عن المشاعر الأولية، أى تلك التى نعرفها فى الحياة الواقعية: أولا، لأنها قد هذبت مع الزمن من التفاصيل الزائدة، وظلت فى الذاكرة الانفعالية محتفظة بالشيء الجوهرى فقط. وثانيا، لأنها تحمل خاصية موهبة الفنان التى تعطى خلقها على خشبة المسرح عناصر النبيل والجمال والجاذبية، وهذا ما يجعل من حياة النفس الإنسانية حياة فنية، شاعرية، مهذبة، مشبعة بصدق نموذجي.

وتجدر الإشارة إلى أن (ستانيسلافسكى) إذ يستخدم كلمة «لوه» الإبداعية بوصفها وسيلة من وسائل خلق الصديق الفنى المحتمل، لا يعتبر أن هذا الصديق هو أبعد ما يمكن أن نطمح إليه على خشبة المسرح. فالصديق الفنى المحتمل، وإن كان الأساس الذى يقوم عليه الفن، إنما يهدف إلى تقديم العون للطبيعة الممثل الخلاقة القادرة الوحيدة على الخلق. بهذا المعنى يصبح الصديق الفنى المساعد الأول للطبيعة فى عملها الإبداعى، «أما المساعد الثانى والصديق المخلص للطبيعة، فهو الجمال الطبيعى إنه الصديق بعينه» (٢٣) وهو يختلف عن الجمال الشرطى أو الصديق الشرطى المخترع - بأنه شعور لاواع «خلقته الطبيعة من حولنا، وفى كل واحد منا منذ الأزل» (٢٤).

٢١ - كونساتنين ستانيسلافسكى، المؤلفات الكاملة، المجلد الثامن (الطبعة الروسية) ٢٨٥.

٢٢ - المرجع السابق.

٢٣ - كونساتنين ستانيسلافسكى «إعداد الدور المسرحي» منشورات وزارة الثقافة دمشق ١٩٨٣ ص ٤٦٥.

٢٤ - المرجع السابق.

والحق أن (ستانيسلافسكى) فى سعيه إلى خلق فن جديد يقوم على أساس صدق المعاناة وجمال طبيعة الفنان الإنسانية اللامحدودة، قد وضع نصب عينيه التأثير على المتفرجين بالاحساس الداخلى الذى يعتمل فى داخل الفنان المبدع. هذا التأثير الذى يضع، حسب رأى (ستانيسلافسكى)، الحد الفاصل بين الفن الأصيل الذى يعتبر التأثير على السمع والبصر مجرد وسيلة للتغلغل بوساطتها إلى أعماق الروح، وبين التفتن الذى يقتصر على امتاع العين والأذن. لذا فإن سبيل الفن الخاص بالاستثارة عن طريق الشعور، هذا السبيل الذى كان يرى فيه (تولستوى) خاصية نشاط الفن، هو الذى يختاره (ستانيسلافسكى) طريقاً أساسياً لفن المعاناة: «إن أسهل الأمور هو التأثير على العقل بوساطة القلب. وهذا الطريق الصحيح غالباً ما اختاره فنا لنفسه (٢٥)». من هنا ينشأ أحد القوانين الأساسية فى فن المعاناة الذى يشير إلى خاصية نشاط الفن هذه، حيث يصوغه (ستانيسلافسكى) بعبارته الشهيرة «أن نفهم الفن معنى أن نحس به» (٢٦). وبالتالي يصبح جوهر فن المعاناة كهما يحافظ على خاصيته فى التأثير بوساطة الشعور هو «معاناة الدور فى كل مرة ولدى كل إعادة خلق له» (٢٧) كما تصبح الطريق الوحيد لبلوغ هذا التأثير هو خلق «حياة النفس الإنسانية» والعيش فيها حياة عضوية، لا مجرد الاكتفاء بتصورها تصويراً خارجياً.

ولما كان الجزء اللاواعى من حياة الإنسان والدور هو «الجزء الأهم والأعمق المتغلغل فى حياتنا الواقعية» فإنه ما من وسيلة إلى خلق «حياة النفس الإنسانية» على خشبة المسرح إلا أن يخلق الفنان فى كل دور، بالإضافة إلى الجزء الواعى فى حياة النفس، الجزء اللاواعى أيضاً الذى تتحكم به طبيعنا العضوية المسيطرة على أهم مراكز جهازنا الإبداعى. ومن أجل تحقيق هذا الهدف لابد من تنظيم المادة اللاواعية القادرة الوحيدة على أن تأخذ شكلاً فيها، وذلك بوساطة «المنطق والترابط اللذين يدخلان النظام إلى العمليات الفكرية والشعورية والإرادة» (٢٨).

٢٥ - كونستانتين ستانيسلافسكى، «المؤلفات الكاملة»، المجلد الخامس (الطبعة الروسية) ص ٢٧٥.

٢٦ - كونستانتين ستانيسلافسكى «اعلاء الدور المسرحى» منشورات وزارة الثقافة دمشق / ١٩٨٣ ص ٣٤٧.

٢٧ - المرجع السابق ص ٣٦١.

٢٨ - كونستانتين ستانيسلافسكى، «المؤلفات الكاملة» ملحق بالمجلد الثالث (الطبعة الروسية) ص ٣١٦.

ولكن بما أن السيطرة على منطق عمليات الشعور الإنسانية اللاواعية أمر متعذر لأن الشعور متملص، جامع، لا يخضع للأمر المباشر، فإنه لا بد من البحث عن وسائل تقنية سيكولوجية واعية تمكننا من بلوغ مجال اللاوعي. يقول (ستانيسلافسكى) : ينبغي ألا نمد أيدينا إلى عمليات الشعور الإنسانية اللاواعية، ونفتش فيها وكأنها حافظة نقود. يجب التعامل مع اللاوعي بصورة مختلفة، مثلما يتعامل الصياد مع طريدته عندما يغيرها بالخروج من أدغال الغابة» (٢٩) .

وتعتبر كلمة «لوء الإبداعية التي تستمد حياتها من الواقع أحد أهم العناصر التي تقوم على أساسها التقنية السيكولوجية الواعية القادرة على بلوغ مجال اللاوعي لإدخال النظام إلى مادته، وتحقيق مبدأ منطق الترابط الذي يجب أن ينعكس بالضرورة في جميع حلقات الإبداع المسرحي.

وبلاحظ (ستانيسلافسكى) أن الناس والحياة والظروف ونحن أنفسنا نضع دائما أمامنا وأمام بعضنا بعضاً عددا من العقبات، ونشق طريقنا عبرها وكأننا نشق طريقنا عبر أدغال، وأن كلا من هذه العقبات يخلق مهمة وفعلا من أجل تذليلها. ويحدث الأمر نفسه على خشبة المسرح حيث نحكم عن الناس الذين نصورهم من خلال أفعالهم وتصرفاتهم وبذلك يكون الفن المسرحي عبارة عن وضع مهمة كبيرة، وفعل أصيل ومثمر وهادف من أجل تحقيق هذه المهمة.

على هذه الصورة يتوصل (ستانيسلافسكى) إلى صوغ الأساس الأول في فن المعاناة الذي يكمن في فعالية الإبداع والفن المسرحي. إنه يقول : «ينبغي أن نفعل على خشبة المسرح. الفعل والفعالية - هذا هو الشيء الذي يقوم عليه الفن وفن الممثل. ولما كانت قيمة الفن تنحدر بمضمونه الروحي. لذلك أغير الصيغة بعض الشيء فأقول : يجب أن نفعل على خشبة المسرح داخليا وخارجيا» (٣٠).

إن مقولة الفعل السيكوفيزيولوجي التي يشير إليها (ستانيسلافسكى) في صيغته، ماهي إلا التأكيد على مقولة (أرسطو) الشهيرة في فن الشعر: «محاكاة الفعل ولذا محاكاة الطبع بشكل خاص» (٣١). لا بل إن هذه المقولة الأرسطية تشير بشكل واضح إلى القانون الأساسي

٢٩ - كوستانتين ستانيسلافسكى «إعداد اللوء المسرحي» منشورات وزارة الثقافة دمشق ١٩٨٣ ص ٢٤٧ - ٢٤٨ .

٣٠ - هذا الكتاب .

٣١ - أرسطو «فن الشعر» الطبعة الروسية. موسكو ١٩٥٧ ص ٦٠ .

الذى ينص عليه مبدأ الفعل والفعالية عند (ستانيسلافسكى) الذى يقول : «يجب أن نفعل ضمن إطار الشخصيات وتحت تأثير ومشاعر الدور، لا أن نؤدى هذه الشخصيات وتلك المشاعر مجرد أداء» (٣٢).

ولكن الفعل لا يستطيع أن يكون فعلا نشيطا إلا اذا كان فعلا تبرره الظروف ويهدف إلى تحقيق المهمات التى تطرحها أمامه هذه الظروف تحقيقا فعلا ومشعرا. وبالتالي فإن عملية خلق الظروف التى يجرى فيها الفعل الهادف المشعر الذى يتولد عنه صدق المشاعر بصورة طبيعية وحدسية، تعتبر حسب ستانيسلافسكى - جوهر عمل الممثل والطريق التى يجب اتباعها لتحقيق مقولة (بوشكين) التى تتطلب : «حقيقة الانفعالات، والمشاعر المحتملة فى الظروف المفترضة» (٣٣) هذه المقولة التى تؤلف الأساس الثانى فى فن المعاناة، وتخلق فى الوقت نفسه، القاعدة الوطيدة التى ينهض عليها هذا الفن.

يبد أن (ستانيسلافسكى) إذ يؤكد على مقولة الفعل السيكر - فيزيولوجى (الاساس الأول) وعملية تبرره الراقى (الاساس الثانى)، إنما يشق الطريق بذلك لمسألة بلوغ مجال اللاوعى بلوغا واعيا فى فن الممثل، هذا المبدأ الذى يعتبره (ستانيسلافسكى) أهم الأسس، فقد لاحظ انه كلما كان فعل الفنان نشيطا وهادفا، أصبحت مكونات فعله وإبداعه تجرى أكثر ما تجرى بصورة لاواعية، مما يدل على أن الفعل الواعى هو من أقوى وسائل تنشيط اللاوعى، وحفره على الإبداع لدى الفنان. ويضع (ستانيسلافسكى) هذا المبدأ فى صيغته الشهيرة: «اللاوعى عبر الوعى» حيث تشكل لديه الأساس الثالث فى فن المعاناة.

ولقد دفعت (ستانيسلافسكى) ضرورة توليد أسس فن المعاناة إلى البحث عن وسائل مساعدة. ولقد أفضى به هذا البحث إلى إدراك الأهمية القصوى التى يجب أن يحتلها فى هذا الصدد موضوع الانتباه «فالانتباه إلى الموضوع يستدعى حاجة طبيعية لأن نفعل به شيئا، والفعل بدوره يركز الانتباه على الموضوع» (٣٤). وبالتالي فإن هذه العلاقة المتبادلة بين الفعل ومواضيع الانتباه يجب أن تشمل حياة الإنسان والدور، بحيث تغدو هذه الحياة تغييرا متواصل للمواضيع ودوائر الانتباه يجرى تارة فى الحياة الواقعية المحيطة بنا على الحسنة وتارة أخرى فى مجال الواقع المتخيل، طورا على صعيد الذكريات، وطورا آخر على صعيد

٣٢ - هذا الكتاب.

٣٣ - الكساندر بوشكين، «المؤلفات الكاملة»، موسكو لبيسراد (١٩٥٠ - ١٩٥١) المجلد ١، ص ٢١٣.

٣٤ - هذا الكتاب.

الحلم بالمستقبل (٣٥). كما لاحظ (ستانيسلافسكى) أنه كلما أحيط موضوع الانتباه بابتداعات الخيال اشتدت جاذبيته، وضاعف من تركيز الانتباه عليه، واستدعى حافزا ورغبة وسعيًا إلى الفعل، وبالتالي صارت مكونات فعل الممثل ولبداعه تجرى أكثر ما تجرى بصورة لاواعية. هذا من جهة.

ومن جهة ثانية يلاحظ (ستانيسلافسكى)، أن تنفيذ الفعل الفيزيولوجى تنفيذًا صحيحًا يساعد على خلق حالة صحيحة. انه يحول الفعل الفيزيولوجى إلى فعل سيكولوجى وذلك بتأثير قاتون وحدة الحياة السيكون فيزيولوجية الذى يسمح بأن يلعب جزء الحياة الفيزيولوجى، فى أغلب الأحيان، دور المثلث للجزء الآخر، ويشرح (ستانيسلافسكى) ذلك فيقول «بدلاً من الشعور المتملص الجامح، أوجه إلى الأفعال الفيزيولوجية التى يمكن السيطرة عليها، وأبحث عنها فى دوافعى الداخلية، وأغرف المعلومات من خبرتى الحياتية الإنسانية» (٣٦).

على هذه الصورة تلعب الأفعال الفيزيولوجية دور «الموضوع والمادة» التى تظهر عليها الانفعالات الداخلية والرغبات والمنطق والترابط والإحساس بالصدق والإيمان وغير ذلك من عناصر حالة الإحساس، كما يساعد تركيز انتباه الممثل على الظروف المقترحة، التى تكون تارة خارجية وأخرى داخلية، تلاً من المراتب الداخلية والخارجية يمتد طوال فترة الإبداع، فى بحث المظاهر المتملصة وتثبيتها.

ويصرف تركيز الانتباه عن الفعل الفيزيولوجى من خلال علاقة هذا الفعل المتبادلة بمواضع الانتباه اهتمام الممثل عن حياة قوى طبيعته الداخلية اللاواعية، فيؤمن لها بذلك حرية الفعل ويجذبها إلى العمل الإبداعي. بهذه الطريقة تقود الأفعال الفيزيولوجية الممثل، من خلال منطقتها وتدرجها بالصورة التى اعتادت عليه طبيعته الإنسانية، إلى صميم حياة الدور بصورة غير ملحوظة، وتحافظ فى الوقت نفسه على انتباهه وفق خط الدور.

يقول (ستانيسلافسكى): «نحن بحاجة إلى خط الأفعال الفيزيولوجية باعتباره طريقاً ثابتاً. مثل سكة حديد يمكن التحريك عليها بصورة محددة فى حياة المسرحية» (٣٧).

٣٥ - المرجع السابق.

٣٦ - كونستانتين ستانيسلافسكى «إعداد الممثل فى التجسيد الإبداعي»، منشورات المعهد العالى للفنون المسرحية دمشق ١٩٨٥ - ص ٢٩٣.

٣٧ - كونستانتين ستانيسلافسكى «إعداد الدور المسرحي»، منشورات وزارة الثقافة. دمشق ١٩٨٣ - ص ٣٠٥.

و كذلك ومن أجل إيقاظ معاناة الدور بصورة طبيعية بوساطة الانمكاس^(٣٨). على هذه الصورة يكون (ستانيسلافسكى) قد وضع معالم الطريق المقضية إلى ولادة الصورة الفنية: «لأنفكروا بالشعور، بل افعلوا من خلال الظروف المقترحة الراهنة. واذ تفعلون بصورة منطقية، فلن تلاحظوا كيف تتأهكم المشاعر الضرورية وتظهر الصورة الفنية^(٣٩) وفي الوقت نفسه يكون قد حدد مسألة العلاقة بين العناصر الانفعالية والذهنية، ومهد طريق معالجتها معالجة تامة في الفن المسرحى.

* * *

لقد أدى اهتمام (ستانيسلافسكى) بتليل حالة الإحساس التمثيلية الناشئة عن ظروف الإبداع العائى الصعبة إلى البحث عن تقنية سيكولوجية تساعد الممثل على أن يخلق فى نفسه حالة تفره من الحالة الإنسانية السليمة. ولقد وجد (ستانيسلافسكى) أن هذه التقنية يجب أن تقوم على أساس الفعل المتبادل بين محركات الحياة السيكلوجية: العقل والشعور والإرادة، وعلى إمكانية حفز كل محرك من هذه المحركات بصورة طبيعية وعضوية. وهذا بدوره يحفز جميع عناصر الجهاز الإبداعى إلى العمل.

ويعثر (ستانيسلافسكى) على حوافز مباشرة لهذه المحركات، إذ تؤثر بصورة مباشرة: السرعة الإيقاعية على الشعور، والمهمة العليا والمهمات ونط الفعل على الإرادة، والكلمة والنص والفكرة والتصورات التى تستدعى المحاكمات الذهنية على العقل^(٤٠).

وتجد ملاحظة (أرسطو) بصدد الإيقاع واللحن وتأثيرهما فى المزاج الروحى لانتطو الهما على صور الغضب والوداعة والرجولة والاعتدال وغيرها من الصفات الخلقية تطورها الشدند وتطبيقها العلمى عند (ستانيسلافسكى). فالسرعة الإيقاعية توظف الذاكرة الانفعالية، واذ تدفع إلى التفكير بالظروف التى استدعتها، تنمش الذاكرة البصرية وراءها^(٤١). ويوسع (ستانيسلافسكى) من مفهوم السرعة الإيقاعية ليشمل لديه الموسيقى والحياة التى نعيشها.

٣٨ - المرجع السابق ٣٠٩ .

٣٩ - المرجع السابق.

٤٠ - كونستانتين ستانيسلافسكى «إعداد الممثل فى التجسيد الإبداعى» منشورات المعهد العالى للفنون المسرحية، دمشق ١٩٨٥ ص ٣٧٧ .

٤١ - المرجع السابق. ص ١٤٧ - ١٥١ .

فحين في الحقيقة «نفكر ونحزن ونحلم في سرعة إيقاعية معينة»^(٤٢) لأنه حينما توجد الحياة يوجد الفعل . وحينما يوجد الفعل توجد الحركة، وحيث توجد هذه الأخيرة توجد السرعة الإيقاعية.

وتصل أهمية السرعة الإيقاعية، باعتبارها وسيلة مهمة جدا من وسائل التقنية السيكولوجية في التأثير من الخارج على الداخل، حدا يرى (ستانيسلافسكى) . عنده أنه يمكن بمساعدتها «معالجة المسرحية والدور انطلاقا من الشعور المتقلب غير الثابت»^(٤٣) فعندما يكون الحدى خافلا، يمكن البحث عن لحظات الإيقاع القوية وفق الخط الخارجى. ولكن يجب ألا نلجأ إلى ذلك إلا بهدف ليقاظ الإيقاع والتأكيد عليه.. لذلك ينهى فور نقر السرعة الإيقاعية الإسراع في تبريرها بانتداع الخيال والظروف المقترحة^(٤٤) . وبالتالي فإن حركة التأثير يجب أن تتجه من السرعة الإيقاعية على الشعور وبالعكس. وتفترض حتمية ذلك ضرورة دمج سرعات إيقاعية مختلفة في آن واحد . «أما السرعة الإيقاعية الواحدة بالنسبة للجميع، فلا مكان لها في فننا الواقعى الذى يتطلب مجمل الظلال الطفيفة في الحياة الحقيقية»^(٤٥) . ويستثنى (ستانيسلافسكى) . من هذه الضرورة بعض الحالات النادرة التى تكون فيها الجماعة مأخوذة بسعى واحد، أو حالة قرارات الحسم التى تنشأ عند الفرد.

ولا توحى سرعة الفعل الإيقاعية وحدها بعملية الإحساس المناسبة لإحياء حدىا مباشرا، بل سرعة الكلام الإيقاعية أيضا. فكلما كان الشعر أو الكلام النثرى أكثر إيقاعية، توجب معاناة الفكرة والشعور وما وراء النص فيها على نحو أدق ، وبالعكس، كلما كانت الأفكار والمشاعر والمعاناة أدق وأكثر إيقاعية اشتدت حاجة ذلك كله إلى الإيقاع في التعبير الكلامى^(٤٦)

وتجدر الإشارة إلى أن تأثير السرعة الإيقاعية على الشعور هو الذى جعل (ستانيسلافسكى) يلع على ضرورة إدخال بعض أسس الفن الموسيقى والفنائى إلى الدراما،

٤٢ - المرجع السابق ص ٢٢٠ .

٤٣ - هذا الكتاب .

٤٤ - هذا الكتاب .

٤٥ - كونستانين ستانيسلافسكى «إهداء الممثل في التجسيد الإبداعي» منشورات المعهد العالى لفنون المسرحية. دمشق ١٩٨٥ ص ٢٢٩ .

٤٦ - المرجع السابق ص ٢٦٩ .

ويرى أن تطور الفن الدرامي إنما يتوقف على ذلك «فاذا لم نفعل هذا فإننا نحن الممثلين الدراميين، لن نخطو إلى أمام، ولن نفهم أسرار الكلمة والحركة والإيقاعات السحرية التي نحتاجها من أجل كل ما ينتظرنا»^(٤٧).

ورغم أن (ستانيسلافسكى) يرى إمكانية الانطلاق من حفز الشعور بتأثير السرعة الإيقاعية، وبالتالي حفز جميع عناصر جهاز الفنان الإبداعي إلى الفعل، فإنه يعتبر أن العقل هو ذو الاستجابة الأقوى بين أعضاء الثلاث، وفي استطاعته بتأثير الكلمة والنص والفكرة والتصورات التي تستدعي الأحكام أو المحاكمات الذهنية أن يكتشف مهمات جذابة قادرة على حفز المشاعر - الرغبات، وبالتالي حفز الإرادة إلى الفعل.

على هذه الصورة تصبح المهمة الجذابة من أهم وسائل التقنية السيكولوجية. ويؤكد (ستانيسلافسكى) على ضرورة الكشف عنها في كل وحدة من وحدات الدور والمسرحية، بحيث تشكل المهمات «تبارا منطقيا مترابط الأجزاء، يؤول إلى مهمة عامة واحدة يطلق عليها اسم «المهمة العليا».

يبد أنه يمكن في أساس المهمة الفعل الذي يسمى إلى تحقيقها، وبالتالي فإن سؤالنا عما يجب أن نفعل لتحقيق المهمة هو الذي يكشف لنا عن الفعل، أو خط الفعل الكامن في أساس الدور والمسرحية.

وهكذا نجد أن (ستانيسلافسكى) يصل من خلال بحثه في سيكولوجية الإبداع إلى القانون الأرسطي الذي ينص على وحدة الفعل العضوية بمفهوم خط الفعل، وإلى قانون البؤرة أو «المنظور» عند تولسنوى الذي يحدد وظيفة التفصيل الواحد المعينة في إطار الكل تبعا لارتباط هذه الوظيفة بموقف الفنان الفكرى الانفعالي، حيث يتمثل هذا القانون بالمهمة العليا.

ويؤكد (ستانيسلافسكى) أن خط الفعل والمهمة العليا هما ما يؤلف المعنى الأساسي في الإبداع والفن والمنهج كله^(٤٨) لأن مهمة الفن هي أن يسط الحياة كلها ويتعد عنها كيما ينظر إليها من علو تخليق الطائر ويحم كل شيء بكلمة دقيقة وصورة مميزة وفعل.

٤٧ - كونستانتين ستانيسلافسكى، المؤلفات الكاملة، المجلد الخامس (الطبعة الروسية) ص ٢١٥.

٤٨ - كونستانتين ستانيسلافسكى «إعداد الممثل في المسرح الإبداعي» منشورات المعهد العالى للفنون المسرحية دمشق ١٩٨٥ ص ١٩٦.

كما يرى أن قدرة الفنان على تركيب الحياة وتعميمها إنما تبلغ حدها الأقصى حين يقتصر في الدور أو المسرحية على «مهمة عليا وحيدة تتضمن تصورا عن جميع المهمات الكبيرة والصغيرة»^(٤٩).

ولكن على الرغم من اعتبار المهمة العليا حافظ الإبداع ومحركه، فإنها «ليست الإبداع نفسه، حيث هذا الإبداع يكمن في السعي المستمر إلى المهمة العليا، وإلى تنفيذها بواسطة الفعل»^(٥٠) أى في خط فعل المسرحية أو الدور.

وبلاحظ (ستانيسلافسكى) أنه كثيرا ما يعبر خط الفعل عن نفسه، سواء في الحياة أو على خشبة المسرح، بصورة لاواعية. ولا يتحدد هدفه النهائي، أى المهمة العليا التي تجتذب إليها مراطموح الإرادة الإنسانية الأفيما بعد، عندما تتضح خطوط حياة النفس الإنسانية. ويحدث ذلك لأن مهمة الإبداع الرئيسية تصرف الانتباه عن المهمة الغريبة، فتختفى بذلك المهمات الصغيرة من مجال الانتباه «وتصبح هذه المهمات لا واعية متحولة من تلقاء نفسها من مهمات مستقلة إلى مهمات متمدة توصلنا إلى المهمة الكبيرة»^(٥١) على هذه الصورة تتمص المهمات الكبيرة المهمات الصغيرة بصورة لاواعية، وعندما يصبح انتباه الفنان كله مأخوفا بالمهمة العليا، فإن المهمات الكبيرة يجرى تنفيذها أيضا بصورة لاواعية، ويصبح بذلك كل من المهمة العليا وخط الفعل من أكبر العوامل في ولادة إبداع الطبيعة العضوية اللاوعي.

وحين تنفذ محركات الحياة السيكلوجية (العقل والشعور والإرادة) في المسرحية والدور تتلقى منها بلورا توظف فيها سعيها لإبداعها، فتنتجها حاملة هذه البلور وفق خط السعي الذي يكتسب من روح الفنان خصائصه ومعطياته الطبيعية وخبراته الفنية وسمات عناصر جهازه الإبداعي كله، ليولد خط جديد ينطوى على عناصر المسرحية والفنان معا. ويرى (ستانيسلافسكى) أن خط السعي هذا لا يصبح متواصلا منتظما (أى خط فعل متصل) إلا بعد انضاح مهمة الإبداع الرئيسية المماثلة لخطة المؤلف والتي تصبح في الوقت نفسه، مهمة عليا واعية، انفعالية، إرادية خاصة بالفنان المبدع.

ولما كان كل سعي سيصطدم حتما بسعى مواجه ومناقض له، فإن هناك، بالإضافة إلى خط الفعل المتصل، عددا من خطوط الأفعال المتصلة المضادة الخاصة بالناس الآخرين

٤٩ - كونستانتين ستانيسلافسكى، «أعداد الدور المسرحي» وزارة الثقافة دمشق ١٩٨٣ ص ٢١٤ .

٥٠ - كونستانتين ستانيسلافسكى، «المؤلفات الكاملة» المجلد الرابع، (الطبعة الروسية) ص ١٥٠ .

٥١ - هذا الكتاب.

والوقائع والظروف...، وبالتالي نجد «فى كل مسرحية خطأ يمر فى الاتجاه المعاكس جنباً إلى جنب مع خط الفعل المتصل إنه خط الفعل المضاد المواجه والمضادى» (٥٢)، وهو يستدعى خط الفعل المتصل نفسه ويقويه.

ويطلق (ستانيسلافسكى) على الحالة التى يخلقها اندماج عناصر الفنان - الدور جميعها فى سعى موحد اسم حالة الإحساس المسرحية الداخلية، ولا يمكن لهذه الحالة أن تتحول إلى حالة إحساس مسرحية (عاملة أو عامة) إلا عندما تصل علاقة جهاز التجسيد بالناحية الداخلية درجة الانعكاس الفورى.

وتجدر الإشارة إلى أن الغاية من التقنية الفيزيولوجية عند (ستانيسلافسكى) هى تقديم المساعدة لطبيعة الفنان بعدم تشويه ماوهبتنا إياه الطبيعة، وتقويم الميول الجسمانية التى يبرزها المسرح وضخهما، وتطوير مرونة الجسم والإحياء وقدرتها على التعبير. وبالتالي فإن الجمباز، مثلاً، ليس الهدف منه إلا مساعدتنا على أن نكون أكثر رشاقة، والألعاب البهلوانية ضرورية من أجل المتطلبات الداخلية أكثر مما هى من أجل المتطلبات الخارجية، إذ أنها تخلق فيها الحزم الضرورى لتخطى لحظات الذروة.

يقول (ستانيسلافسكى): «كلما دقت عمليات الشعور تطلبت وضوحاً ودقة ومرونة أكبر أثناء تجسيدها» (٥٣) لذا «يتحتم علينا أن نصوغ أنفسنا من جديد من الروح إلى الجسم، ومن الرأس حتى أخمص القدمين، وأن نكيفهما وفق متطلبات فننا» (٥٤).

فى هذه الحالة فقط يمكن أن تصل علاقة جهاز التجسيد بالناحية الداخلية درجة الانعكاس الفورى، وتتحول عندئذ حالة الإحساس المسرحية الداخلية إلى حالة إحساس مسرحية سليمة فى استطاعتها فى حالة استخدام وسائل التقنية السيكولوجية استخداماً أقصى وبعد المرور عبر المسرحية والدور، أن تنمو إلى حالة إحساس إبداعية تبدأ فيها طبيعتنا العضوية الخلاقة لإبداعها اللاواعى. يقول (ستانيسلافسكى): «يجب أن نقبل على العمل بحالة الإحساس المسرحية (حالة الإحساس العملية). وعندما نقطع المسرحية والدور كله (هاملت مثلاً) بمثل حالة الإحساس هذه تتشبع جميع عناصر الإحساس بمضمون الدور، وتنتج حالة إحساس إبداعية مكثفة، تكون فيها العناصر ذاتها، ولكنها مكبرة بعشر مرات» (٥٥).

٥٢ - المرجع السابق.

٥٣ - المرجع السابق.

٥٤ - المرجع السابق.

٥٥ - كونستانتين ستانيسلافسكى، «المؤلفات الكاملة»، المجلد الثامن، الطبعة الروسية ص ٢٧١.

ويصور (ستانيسلافسكى) هذه الحالة المكثفة بقوله : « كنت من قبل أرى وأسمع على نحو آخر. حينما كان الشعور المحتمل » أما الآن فقد ظهرت حقيقة المآثر، سابقا كانت بساطة التخيل الفقير، أما الآن فقد تحققت بساطة التخيل الخصب، ولقد كانت حرمى على خشبة المسرح محدودة بحدود دقيقة وضمت معاملها الشرطيات، أما الآن فقد أصبحت حرمى طليقة جريئة (٥٦)

ولا يتصور (ستانيسلافسكى) أن هذه الحالة يمكن أن تكون مستمرة على خشبة المسرح ولهذا يقول : « هل تعتقد أن خط الإبداع اللاواعى متصل، وأن الفنان يعاني على خشبة المسرح مثلما يعاني فى الواقع ؟ لو كان الأمر كذلك لما استطاع كيان الفنان الروحى والجسمانى أن يصد للعمل الذى يضعه أمامه الفن (٥٧) » لذا « فإن حالة نسيان الممثل نفسه نسيانا تاما ومستمرأ أثناء أدائه دوره... نادرة جدا رغم حدوثها. » وإتنا نعرف أدوارا طالت فيها أو قصرت هذه الحالة من استمرارية النسيان، أما فيما يبقى من زمن الحياة فى الشخصية المصورة، فقد كان الصدق يتناوب مع الاحتمال والإيمان مع الامكان (٥٨) .

ويفسر (ستانيسلافسكى) ذلك بأن المآثر المسرحية تختلف عن المآثر التى نعانىها فى الحياة الواقعية، بالإضافة إلى احتفاظها بالشئ الرئيسى الجوهرى وحملها خاصية موهبة الفنان، بانها ليست مستمرة . فالفنان يضطر على الخشبة أن يعطى الشرطيات المسرحية حقها، فيتحول انتباهه عن حياة شعوره السليمة ومعاناته الإبداعية دقائق فى زمن الإبداع (٥٩) .

وبلاحظ (ستانيسلافسكى) أن هذه الحالة من الازدواجية تساعد الإبداع وتشجعه وتجعله يضطرم : « فأنا كنت أثناء الأداء سعيلا جدا بمتابعة التجسيد الذى أقوم به . وبذلك كنت متفرجا فى زمن الإبداع لابل إن هذا التحول يصبح لديه حافزا على استمرارية حياته السليمة على الخشبة اذا كان تحولأ لإيجابيا، أى فى صالح المعاناة. وقد يصل إبداع الممثل على الخشبة، نتيجة ذلك، درجة من الاضطراب بحيث تنطلق عنده المآثر الأولية المفاجئة فتحدث استشارة هائلة للمآثر المسرحية لما تنطوى عليه من صدق. وفى هذه الحالة أيضا يجب أن يحول الفنان انتباهه عن حياة شعوره السليمة ومعاناته الإبداعية لأن من المهم ألا تتعارض المآثر الأولية المتولدة مع المسرحية والدور. (٦٠)

٥٦ - هذا الكتاب.

٥٧ - المرجع السابق

٥٨ - المرجع السابق.

٥٩ - كونستانتين ستانيسلافسكى « إهداء الدور المسرحى » وزارة الثقافة، دمشق ١٩٨٣ ص ٤٧٦.

٦٠ - كونستانتين ستانيسلافسكى « إهداء الممثل فى التجسيد الإبداعى » منشورات المعهد العالى للفنون المسرحية ١٩٨٥ ص ٣٢٢.

وهكذا، نرى أن (ستانيسلافسكى) يعثر بالانطلاق من ظروف الفن المسرحى بالذات على وسائل تحول بوساطتها شرطية الفعل المسرحى إلى نقيضها. إذ لا تكمن مشكلة الواقعة بالنسبة لفن المعاناة فى بلوغ الشرطية، بل فى كيفية تجنبها، أى فى كيفية الوصول إلى لاشروطية الانطباع الحياتى الواقعى بوساطة وسائل الفن الشرطية. إن المسألة الأساسية فى فن المعاناة هى كيفية الوصول عبر الشرطية إلى الصدق.

أما فن العرض فيطرح هذه المسألة على نحو آخر.

فقد دفع عدم الثقة بقوة النفس الانسانية الكامنة، وإغراء التأثير الخارجى، وصعوبات الإبداع على الخشبة، وعدم الثقة برهافة حس الجمهور، وغير ذلك من الأسباب إلى تقوية الناحية الخارجية وحصر الاهتمام بطرائق تجسيد الدور. ويعتبر (ستانيسلافسكى) وصاها الممثلين الفرنسيين (كوكلان)* و (تالما)** من أكثر التقاليد نموذجية فى هذا الاتجاه الذى يسعى إلى التأثير على الجمهور بالتقنية التمثيلية التى تكتفى بتصوير نتائج المعاناة الخارجية. ويفضى جوهر هذا الاتجاه إلى ضرورة معاناة الدور فى أثناء إعدادة فقط بهدف تحديد انعكاسات المشاعر، وتعلم أدائها بصورة آلية دون اسهام الشعور. فالممثل فى فن العرض وإن كان يعانى دوره ويجسده بصورة طبيعية، وهذا ما يجعله فنا، ينتقل بعد الانتهاء من عملية معاناة الدور وتجسيده الطبعى من مجال الحياة إلى مجال شرطيات المسرح التى يضعها فى أساس الفن. فالمسألة الأساسية لدى فنان مدرسة العرض هى كيفية الوصول إلى الشرطية عبر الصدق، وبفضل هذه المهمة لا يجد نفسه فى خضم حماية المسرحية، بل فى خضم حماية حياة المسرح. ويميش ازدواجية بين الحياة والأداء يختل فيها التوازن لصالح هذا الأخير (٦٢). وفى رأى (ستانيسلافسكى) أن فن العرض يستطيع أن يخلق، فى أحسن

٦١ - كورنستانين ستانيسلافسكى، المؤلفات الكاملة، ملحق المجلد الثالث، الطبعة الروسية ص ٣٥٢.

* بينو كورنستان كوكلان (Coquelin ١٨٤١ - ١٩٠٩) انظر مقدمتنا لترجمة كتاب كوكلان «الفن والممثل» منشورات المعهد العالى للفنون المسرحية - وزارة الثقافة دمشق ١٩٨٦ ترجمة د شريف شاكر.

** فرانسوا جوزيف تالما (Talma ١٧٦٣ - ١٨٢٦) ممثل فرنسى درس الإلقاء والغناء فى المدرسة الملكية بباريس، ثم انضم عام ١٧٨٧ إلى مسرح الكوميدي فرانسيز ابتداء من عام ١٨٠٦ أصبح أستاذ مادة الدرا ما فى الكونسرفتوار بباريس قام عام ١٧٩١/ على رأس عدد من ممثلى الكوميدي فرانسيز بتأسيس فرقة المسرح الجمهورى، ولقد كان لأبطال تراجمديا شكسبير المكانة الأولى فى إبداعه.

٦٢ - كورنستانين ستانيسلافسكى، المؤلفات الكاملة، المجلد السادس (الطبعة - الروسية) ص ٢٨١.

الحالات انطباعاً قوياً وجميلاً لأن اهتمامه به «كيف» أكثر من اهتمامه به «ماذا»، ولا يتواجد في «صدق الانفعالات» بل في «المشاعر المحتملة»، ولا يخلق صدقاً واقعياً حقيقياً، بل معاناة مسرحية بسيطة لا يمكن سوى الوثوق بها. أما في أسوأ الحالات، فإنه ينحدر بصورة غير ملحوظة، إلى الصنعة، لأن «جذور القلب الجامد تكمن في الشرطيات المسرحية، أما جذور الشكل الفني فتكمن في الحياة الأصلية والمعاناة الحقيقية والشعور الحى» (٦٣).

ولا ينبغي الخلط بين حالة الإحساس الإبداعية التي تدخل في صراع مستمر ضد حالة الإحساس التمثيلية لتأكيد الصدق الفني على الخشبة، وبين مفهوم التقمص من حيث هو اندماج بين الفنان - الإنسان والإنسان - الدور، هذا الخلط الذي يقع فيه بعضهم نتيجة عدم فهم طبيعة الاندماج والتقمص.

يشرح (ستانيسلافسكى) حقيقة تقمص الممثل الشخصية وطبيعة اندماجه معها فيقول : «على أساس الصلة الوثيقة التي تربط بين الحيائين الفيزيولوجية والروحية، وعلى أساس علاقتهما المتبادلة، تخلق خط «الجسم الإنساني» لنبت من خلاله «خط النفس الإنسانية» بصورة طبيعية» (٦٤).

ثم يردف قائلاً : «أفليست جميلة أن نخلق بصورة منطقية مترابطة حياة جسم الدور الإنساني البسيطة! أن نجد في أنفسنا من أجل الدور مادة إنسانية مماثلة لتلك المادة التي تناولها المؤلف من الحياة الواقعية ومن الطبيعة الإنسانية لأناس آخرين!» (٦٥).

والسر في هذه الجملة هو أن حياة الجسم الإنساني في كل دور - هذه الحياة التي يخلقها الممثل من أفعاله الفيزيولوجية والتي هي في الحقيقة أفعال فيزيولوجية نموذجية بالنسبة لكل ممثل هي أفعال فيزيولوجية كان قد عثر عليها الممثل في دوافعه الداخلية وخبرته الحياتية على أساس إحساسه الصادق بأنه «لوه» كان هو نفسه في ظروف الدور، وفي حالة نظرات الشخصية ووضعها الاجتماعي لفعل مثلها، وبالتالي فإن هذه الحياة ما هي إلا صورة منعكسة لتلك الحياة التي تم تكوينها داخل الفنان بقوى الطبيعة اللاواعية من

٦٣ - كونستانتين ستانيسلافسكى «إلهاد الدور المسرحي» منشورات وزارة الثقافة - دمشق ١٩٨٣ ص ٤٣١.

٦٤ - كونستانتين ستانيسلافسكى «إلهاد الدور المسرحي» منشورات وزارة الثقافة دمشق ١٩٨٣ ص ٣١٧.

٦٥ - المرجع السابق.

عناصر الفنان ذاتها، على هذا - يقول ستانيسلافسكى - لا يبقى من الدور والمرححة سوى الظروف^(٦٦) ويصبح المبدأ الأساسى فى تقمص الفنان الشخصية هو مبدأ إخلاص الفنان العميق لنفسه، هذا الإخلاص الذى هو، فى الوقت نفسه، مبدأ الإخلاص العميق للدور. وهى صوغ (ستانيسلافسكى) هذا القانون فيقول: «افعلوا باسمكم أتم دائما الإنسان - الفنان» وحل ذلك قائلا: «أنتم لا يمكنكم أن تتخلصوا من أنفسكم، وإذا ماتكم لم وأنا» كم فستفقدون الأرض التى تقفون عليها، وهذا أخطر الأمور^(٦٧).

إن هذا المبدأ، مبدأ أن يفعل الإنسان - الفنان باسمه دائما، يجعل من كل دور فى كل لحظة إبداعية من لحظاته «ناهما للإنسان الحى، أى للفنان نفسه، وليس لمخطط الإنسان الميت، أى الدور، لابل إن جميع التفاصيل الحياتية والدقائق التى أغفلها الشاعر ترجع إلى الدور بواسطة الممثل^(٦٨).

هذه الحالة من الاندماج أو الكهونة، عندما يعيش الممثل ويشعر ويفكر فى ظروف المسرحية المقترحة هى التى يطلق عليها (ستانيسلافسكى) تمثيل إحساس الممثل بنفسه فى الدور وإحساسه بالدور فى نفسه. هذه الحالة التى يصب فيها على الممثل أن يدرك أين يبدأ الفنان وأين تنتهى الشخصية التى يصورها. ففى البدء يشعر الفنان الإنسان بتمائل مع الإنسان الدور لأن «دور الإنسان الذى تم خلقه بمقربة هو مثلنا نحن»^(٦٩)، وبالتالى يمكننا دائما أن نبرر أفعاله الانسانية ووضعه الانسانى بذكراتنا الانفعالية الحياتية. ثم انطلاقا من ذلك يمكن الذهاب إلى أبعد والوصول بعدئذ إلى أن يشعر الفنان الإنسان بالإنسان - الدور فى نفسه بصورة لا يعرف فيها أين يبدأ الانسان - الدور وأين ينتهى لأنه، فى الحقيقة، هو الممثل نفسه «أفليست هذه حيلة جميلة!».

والممثل اذ يفعل باسمه تحت «قناع» الدور السيكولوجى الذى يبرر السمات الداخلية المميزة للدور، إنما يكتسب بفضل هذا القناع الجرأة على تعرية نفسه حتى أدق التفاصيل الروحية، معبرا بذلك عن شخصيته الفردية بصورة أقوى، فهو دون هذا القناع

٦٦ - كونستانتين ستانيسلافسكى، «المؤلفات الكاملة»، المجلد الثامن (الطبعة الروسية) ص ٢٨٥.

٦٧ - هذا الكتاب.

٦٨ - ستانيسلافسكى، «المؤلفات الكاملة»، المجلد الثامن ص ٢٨٥.

٦٩ - ستانيسلافسكى «إعداد الدور المسرحى» منشورات وزارة الثقافة، دمشق ١٩٨٣ ص ٣٠٢.

«لن يفعل باسمه ما يجرى باسم شخص آخر لا يعتبر نفسه مسؤولاً عنه»^(٧٠) وبالتالي كلما عاش الممثل بوصفه الشخصية حياة أعمق، ازدادت فعاليته في التعبير عن نفسه بوصفه إنساناً فناناً من جهة، وبوصفه إنساناً مفكراً من جهة ثانية. لأن إخلاصه العميق للدور ولمعناه وفكرته في الوقت نفسه إخلاص عميق لمعنى العرض وفكرته أيضاً.

والجدير بالذكر أن مفهوم الصفات المميزة عند (ستانيسلافسكي) ليس مفهوماً خارجياً على الأغلب كما يخال بعضهم فهو لا يعبر الصفات الخارجية السطحية سوى اهتمام ضعيل. انه يؤكد بصورة محددة تماماً فيقول: «إنني لا أعترف بالافعل والحركة، أما الإشارة الشرطية أى الحركة من أجلها هى بالذات، التى لا تحقق أى فعل من أفعال الدور فلا حاجة إليها على خشبة المسرح. نحن بحاجة إلى الحركات التى تخلق خط الفعل المتصل، وتعبّر عن حياة الدور الداخلية. هذا، بغض النظر عن بعض الحالات النادرة عندما تكون الإشارة صفة من الصفات الشخصية. وهنا (يكفى أن يعثر الممثل من أجل الشخصية على ثلاث أو أربع حركات يتصرف بها على مسار المسرحية دون أن يفرقها بإشارات خاصة تخرجه من قناع الدور، وتوجب الشخصية التى يؤدها»^(٧١).

ويعتمد (ستانيسلافسكي) فى اعتباره قانون التقمص واتدماج الفنان الكامل مع الدور قانوناً أساسياً لفن المعاناة على ثراء الطبيعة الإنسانية الذى يجعل من «التركيبات التى يمكن تكوينها من عمليات الشعور الإنسانية تركيبات لا نهاية لها، مثلها فى ذلك مثل التركيبات من النوتات السبع فى الموسيقى»، كما يعتمد على التجربة الحياتية العميقة التى يجب أن يحصل عليها الفنان من خلال دراسته واعتراكه الحياة فى جميع ظواهرها.

ولقد أفضى سعى (ستانيسلافسكي) إلى خلق شخصية واقعية على الخشبة إلى البحث عن وسائل فنية تساعد فى تعميق هذه الشخصية، وجعلها شخصية نابضة بالحياة وقانون البحث عن التضادات الحادة هو إحدى هذه الوسائل المهمة جداً فى الفن الواقعى، وبفضل هذا القانون يظل الفنان السمات النموذجية المهمة فى الشخصية، ويربط هذه السمات

٧٠ - ستانيسلافسكى «إعداد الممثل فى المسجد الإلهامى» منشورات المعهد العالى للفنون المسرحية دمشق ١٩٨٥/ص ٢٤٠.

٧١ - ستانيسلافسكى «إعداد الممثل فى المسجد الإلهامى» منشورات المعهد العالى للفنون المسرحية دمشق ١٩٨٥/ ترجمة د. شرف شاکر ص ٣٤٤.

على تنوعها وتناقضاتها بالكل الواحد من خلال البحث عن التضاد القوى في منظور الدور الذى يكشف عن ماضى الدور وحاضره، طبعاً من خلال اقتران هذا المنظور بمنظور الفنان الذى يساعد على التفكير بالمستقبل من أجل الملاءمة بين قوى الفنان الداخلية وإمكاناته التعبيرية الخارجية لتوزيعهما واستخدام المادة المدخلة من أجل الدور بصورة صحيحة.

وتعتمد مفهوم المنظور عند (ستانيسلافسكى) وظيفته فى تعميق جوهر حياة الشخصية الواقعية المصورة ليرتبط ارتباطاً كاملاً بمسائل معالجة العرض المسرحي التكوينية والشكل الفني للعرض.

* * *

لا يمكن للمنظور التكويني فى العمل الفني أن يعمل بصورة صحيحة إلا إذا تضافر مع منظور الإدراك الحسى لدى المتفرج الذى يكمل عمل المنظور التكويني ويسهم فى تحديد نسبة العناصر المكونة للوحدة العضوية، فتتحقق وحدة العمل الفني الفعلية فى اللقاء الحى بين العرض والصاله.

وينطلق (ستانيسلافسكى) فى تحديد طبيعة عمل هذين المنظورين، مثله فى ذلك مثل (أرسطو) و (بوشكين) و (تولستوى) وكبار الواقعيين، من ضرورة المحافظة على مبدأ الموضوعية الذى يأخذ بعين الاعتبار مقياس الإدراك الحسى لدى المتفرج، فلا يقول الفنان فى عمله الفني أكثر مما يجب، محاولاً إخفاء شخصيته الفردية، ومحافظاً، فى الوقت نفسه على إخلاصه تجاهها طوال الوقت ليتم اكتشافها عن هذه الطريق فقط.

فهو يرى أن رمز الدور والمسرحية يكشف عن نفسه عادة بما فيه من قوة ذاتية، فكما أن الفعل المنطقي ينتج رد فعل منطقي، كذلك يسفر الخلق الفني عن إظهار فكرة المسرحية والغاية التى ينشدها. لهذا «يجب أن يأخذ الجمهور بنفسه من الشاعر والمسرح مايجبه، لا أن يوجه كطفل. وإذ يولى المتفرج المؤلف والممثل لقته، فإنه يطالب بثقة بمائلة نحوه إنه لمن المهيمن أن يشرح الممثلون للجمهور ما هو واضح ومفهوم^(٧٢) ولا يعنى ذلك أنه ينبغي على المسرح تجاهل حقيقة إنه موجود من أجل المتفرج، بل يعمين على المتفرج وعلى المسرح ألا يذكرا بذلك لحظة الإبداع وتقبله. إن سر هذه العلاقة بين المتفرجين والفنانين يقرب بينهما. ويقوى ثقتهم المتبادلة^(٧٣). وبالتالي فإن الشكل الاهم للاتصال بين الممثلين

٧٢- ستانيسلافسكى «اعداد الدور المسرحي» منشورات وزارة الثقافة دمشق ١٩٨٣ ص ٣٨٦.

٧٣ - المرجع السابق.

إن مطلب الصدق الفني هذا في تصوير الوسط الخارجى على الخشبة، هو الذى تطورت نحوه أفضل منجزات المصلحين الحقيقيين فى المسرح من أمثال (كربنغ) و (مايرفولد) و (راينهارت) إلخ، رغم ما يميز هؤلاء من سعى نحو قطع العلاقة بتقاليد الواقعية السيكولوجية فى المسرح، والبحث عن تجليد الفن المسرحى بوساطة بعث تقاليد العصور المسرحية السابقة وأساليبها، وتعتبر أبحاث (غوردن كرينغ) و (فيغولود مايرغولد) فى هذا الاتجاه من أهم الأبحاث التى أسهمت فى هدم مبدأ تصوير الطبيعة الدقيق الكامن فى أساس المسرح الطبيعى، وعملت على تجديد وسائل الإخراج المستخدمة فى خلق الوسط المسرحى الخارجى سواء من حيث علاقة ذلك بفن الممثل أو بتقبل الجمهور.

فكرينغ، لدى معالجته مسألة تناقض الفن، يصل إلى النتيجة التالية: يجب أن يتخلص المسرح من الممثل ليكون فناً. وهذا لسببين: أولهما، أنه يسمح بوقوع الحوادث الطارئة نتيجة عدم سيطرة عقله على طبيعته، فأطرافه لا تطيع عقله فى اللحظة التى تخمى فيها العاطفة^(٧٥) وثانيهما، أنه يوقعنا فى مشكلة الربط بين الواقع والفن^(٧٦) بيد أن (كرينغ) يؤمن، رغم ذلك، بضرورة العمل اليومى فى الظروف الحاضرة، أى فى ظروف تواجد الممثل، ولذلك يرى أنه لا بد من:

١ - اكتشاف قوانين للفن المسرحى من شأنها أن تخضع فن الممثل للعقل^(٧٧).

٢ - البحث عما يناقض الحياة كما تقع عليها أعيننا مناقضة تامة^(٧٨).

ولقد رأينا كيف قام (ستانيسلافسكى) بتحقيق المهمة الأولى رغم اعتقاد (كرينغ) قبل أن ينجز ستانيسلافسكى مهمته - بأن سر العمل المسرحى سوف يذفن معه بين أطباق الثرى^(٧٩) أى مع (ستانيسلافسكى). أما الحلول التى وضعها (كرينغ) للتخلص من مشكلة الربط بين الفن والواقع فقد تلخصت باتباعه طريقة «الأسلية» لإبراز الجوهر والحفاظ على التجانس مما أدى إلى تحقيق مبدأ وحدة الشكل البصرى:

٧٥ - غوردون كرينغ «فى الفن المسرحى» الألف كتاب، القاهرة، ترجمة درينى خشبة ص ٦.

٧٦ - المرجع السابق ص ١٠٥.

٧٧ - المرجع السابق ص ١٢٠ و ١٣٧.

٧٨ - المرجع السابق ص ٩٤.

٧٩ - المرجع السابق ص ٢٢٤.

أولاً: بوساطة اللون والكشف عن طبيعته التناقضية. فمن أجل إخراج مسرحية «مكبث» مثلاً، كان يكفى - فى رأيه - أن نرسم للروح بالضباب ونكسبه اللون الرمادى مع تدرجاته، وللإنسان بالصخرة ونكسبها اللون البنى وتدرجاته أيضاً. أما فى «هاملت» فنحن نعرف أنه اكتفى فى تصميم لوحة العرش، مثلاً، باللون الذهبى مستخدماً الإضاءة فى إعطاء اللون الأسود التناقض له.

ثانياً: بوساطة ادخال المركبات المعمارية ذات الأبعاد الثلاثة على خشبة المسرح. والاعتماد على خيال المتفرج فى استكمال التلميحات التى ترمز إليها، كاستعمال الحواجز البسيطة المثناة التى يمكن وضعها على خشبة المسرح بأوضاع لا حصر لها، فتوحى بتركييب معمارية مختلفة يستكمل المتفرج بناءها فى خياله، وليصبح بذلك المتفرج واحداً من المشتركين الفعليين فى العرض.

ولقد كان (كربنغ) يعتقد أن الخطوط والألوان والإيقاع هى قلب المشهد النابض أما الفعل المسرحى فكان غالباً ما يفهمه على أنه حركة خارجية يقوم بها الممثل.

ولقد قامت انطلاقة (مايرخولد) الأولى فى إصلاح خشبة المسرح أيضاً - كما هو الأمر عند كربنغ - من خلال التركيز على الفعل المسرحى باعتباره حركة خارجية يقوم بها الممثل. فهو رغم اعتباره أن «الممثل هو العنصر الرئيسى على الخشبة، وأن كل ما هو خارج عنه مهم بقدر ما هو ضرورى له فى العمل»^(٨٠) قد انطلق من مقولة (الكلمة - الحركة) وطرح على أساسها مبدأ (الحركة - المصور)، هذا المبدأ الذى «يعتبر الحركة موسيقى بلاستيكية ورسماً خارجياً للمعاني»^(٨١).

ويتوصل (مايرخولد) من خلال تركيزه على مقولة (الكلمة - الحركة) إلى توزيع الأجسام وفق أسلوب النقش البارز والفريسك الجدارية. فهو من أجل التركيز على حركة الممثل، وتجنب التناثر المجهود بين الجسم الإنسانى ذى الأبعاد الثلاثة والرسم ذى البعدين، يجعل الحلفية واحدة ويفصلها عن مقدمة المسرح: «فما دام الجسم الإنسانى والملحقات المسرحية من حوله.. ذات أبعاد ثلاثة.. فإنه يجب الاعتماد فى المسرح، حيث الممثل هو

٨٠ - ميخائيل مايرخولد «فى الفن المسرحى» دار الفارابى بيروت ١٩٧٩ - ترجمة شريف شاكر الكتاب

الثانى ص ١٨٠.

٨١ - المرجع السابق الكتاب الأول ص ٦٤.

الاساس، على مايقدمه لنا الفن البلاستيكي لا فن الرسم^(٨٢) وهكذا يخرج (مايرخولد) بالنتيجة التى توصل اليها (كريف)، أى أن «أسلوب التعبير فى المسرح يجب أن يكون معماريا خلافا للأسلوب التصويرى السابق»^(٨٣)، ويحدد (مايرخولد) نتيجة لذلك طريقتين لتوزيع الناس على خشبة المسرح: الطريقة البسيطة (من حيث علاقتها بالخلفية التصويرية البسيطة) والطريقة النحبة (دون ديكورات المعنى المالكوف).

ويعترف (مايرخولد) بأنه أخذ مبدأ نحبة الجسم بوصفه أساسا لفن الممثل عن نظرية (فاغنر) فى التحويل البلاستيكي التى صاغها هذا الأخير بقوله: «لن توجد البلاستيكا الحقيقية إلا عندما تتحول العزلة الرهيبه لهذا الإنسان الوحيد المصنوع من الحجر إلى كثرة لا نهائية من الناس الأحياء»^(٨٤).

ورغم أن (مايرخولد) يرى فى (ريتشارد فاغنر ١٨١٣ - ١٨٨٣) أول الذين انتبهوا إلى أهمية (البروسينيوم) • فى إظهار الأجسام بصورة مكبرة، يعتقد فى الوقت نفسه - أن (فاغنر) قد قبل خشبة المسرح على علاقتها من الناحية التكنيكية. ولذلك يقترح:

أولا: التخفيف من عيوب مسرح العلبة بإزالة الستار، وتحويل المستوى المتناخم لمقدمة المسرح إلى قاعدة من أجل عرض المجموعات عليها، وانخضاع الجادة الخلفية الموجودة فى العمق للمهمة التصويرية وجعلها خلفية صالحة للأجسام الإنسانية وحركتها.

ثانيا: تشييد بناء مسرحى جديد ينطس فيه الجمهور فى ظروف واحدة «لأن المسألة تكمن، قبل كل شئ، فى وضع المتفرج بحيث يسهل «إدخال» إلقاء العرض المسرحى فيه بقوة». ويتحقق ذلك - حسب رأى مايرخولد - إذا جلس الجمهور جلسة ينظر الجميع فيها بحمل إلى أسفل، لأن هذا الوضع سيساعده على تمييز وحدة التكوينات. من هنا نشأت رغبة (مايرخولد) فى أن يبقى (البروسينيوم) وحده مكانا للفعل المسرحى، حيث يمكن جعله مكانا دائريا أو مربعا أو مثلثا أو يضاوبا وذلك تبعاً للوظائف التكوينية التى يحددها المخرج باعتباره مؤلف التصميم الراهن.

ويرى (مايرخولد) أن (البروسينيوم) يضع الممثلين أقرب مايمكن إلى المتفرجين، ويحرر الممثل من التفاصيل البيئية المعارضة، ويعطيه حرية أكبر فى التعبير المرهف، ويساعد صوته

٨٢ - المرجع السابق ص ٧٩.

٨٣ - المرجع السابق ص ٨٠.

٨٤ - المرجع السابق ص ١٠١.

فى إعطاء تلوينات أدق، ويرفع من درجة تقبل الجمهور له، بحيث يبدو كأنه يمحو الحد الفاصل بين هذا الأخير والممثلين.

وهكذا نجد أن (مايرخولد)، انطلاقاً من مقولة (الكلمة - الحركة) يصل إلى إصلاح خشبة المسرح من الناحية الخارجية، وإلى تغيير الوسط المحيط بالممثل باعتباره العنصر الرئيسى على خشبة تغييراً جذرياً. وبذلك يكون قد حقق جنباً إلى جنب مع (غوردون كرينغ) وغيره من المصلحين الحقيقيين فى المسرح، حلم (ستانيسلافسكى)، ومهد لخلق «خلفية منظرية صحيحة لا تعرقل العمل الروحى المقدر للممثل، بل تساعد على جلاء هذا العمل وعرضه فى أحسن صورته»^(٨٥).

ولم يقتصر (مايرخولد) على تغيير الوسط المحيط بالممثل على خشبة تغييراً جذرياً فحسب، بل تعدى ذلك إلى الأشياء التى تقع بين يديه أيضاً. لقد لاحظ أن الأشياء تلعب دوراً جوهرياً فى حياة المسرحية. فالتمثيل المفقود هو المفتاح المؤدى إلى مسرحية «عطيل»، والسوارة إلى «الحفلة التكرية» * والديور الماسى إلى ثلاثية لا بد من ربط الممثل بملاقة متبادلة مع الأشياء بحيث تبدو هذه الأخيرة وكأنها بعثت فيها الحياة، وأصبحت من لحم ودم»^(٨٦).

ورغم أن (مايرخولد) يشير إلى تعلمه هذا المبدأ على يد أستاذه (ستانيسلافسكى) الذى سلحه بالقوانين التى تحكم العلاقات المتبادلة بين الممثل والمخرج والمتعلقة بفن الميزانسين والاداء بوساطة الأشياء إلا أن وصول «مايرخولد» إلى اكتشاف هذا المبدأ كان محكوماً أيضاً أيضاً بانتمائه الأساسى، وهو الوصول إلى الجوهر السيكولوجى عن طريق الحركة، هذا الاتجاه الذى يحدد أكثر نجاحات (مايرخولد) الإبداعية فى خطته الإصلاحية لفن المسرح. إن المقولة الثانية التى انطلق منها (مايرخولد) فى الاتجاه المذكور هى (الحركة - الفكرة). فالمهمة الرئيسية هى فى «فهم الهدف الأساسى من العرض... وإدراك هدف كل

٨٥ - ستانيسلافسكى «حائى فى الفن» ترجمة دهنى خشبة.

* مسرحية الشاعر الروسى الكبير ليرمونتوف.

٨٥ الكساندر سوكخوف - كوليفين (صور من الماضى) منشورات وزارة الثقافة. دمشق ١٩٨٦ ترجمة دكتور شريف شاكر.

٨٦ - فيسغولود مايرخولد «فى الفن المسرحى» دار الفارابى بيروت ١٩٧٨ / ترجمة د. شريف شاكر. الكتاب الثانى ص ١٠٤.

دور مسرحى واتجاهه السياسى (بالمعنى الواسع للكلمة)^(٨٧) وبالتالي فإنه «لدى معالجة الشخصيات والتشكيلات الحركية، لابد من مبرر للحركة فيكون مرتبطا بفكرة العرض المسرحى وسيكولوجية الشخصية الراهنة»^(٨٨).

إن ربط الحركة بفكرتها هو الذى جعل (مايرخولد) يبحث عن مبرر الحركة السيكلوجى. ولما كانت كل حالة سيكولوجية مرهونة قطعاً بعمليات فيزيولوجية، فإن العثور على عدد من الأوضاع والحالات الفيزيولوجية سيولد - فى رأيه - «نقاط استشارة» تستقطب هذه المشاعر أو تلك، وبذلك تتوافر لنا المقدمة الفيزيولوجية الضرورية لنشوء الشعور^(٨٩).

على هذه الصورة يقترب هذا الفنان المبدع من البناء العظيم الذى شيده (ستانيسلافسكى) لمسرح الواقعية الحية، لا بل يسهم جنباً إلى جنب مع أستاذه الكبير فى رفع هذا البناء الشاهق وتقوية الدعائم التى يقوم عليها.

والحق أن (ستانيسلافسكى)، قد تفهم بعمق تجربة أسلافه ومعاصريه من المسرحيين الروس والعالميين. وراح يركب عناصر الفن المنفصلة التى لا يمكن لها - حسب قوله - أن تؤدي أغراض الخلق الفنى وهى متفرقة إلا بمقدار ما يستطيع الإنسان الانتفاع من تنفسه بعناصر الهواء متفرقة. لقد نجح (ستانيسلافسكى) فى تأدية مهمته التاريخية هذه، وهذا ما أوجد مناخاً ملائماً لنمو مسرح واقعى حى، تتوافر فيه جميع الشروط الضرورية لتحقيق عملية الخلق والإبداع.

د. شريف شاكر

دكتوراه فى الإخراج المسرحى

٨٧ - المرجع السابق ص ١٦١ - ١٦٢.

٨٨ - المرجع السابق ص ١٦٤.

٨٩ - المرجع السابق ص ٣٢.

الإهداء

أهدي كتابي إلى تلميذتي المفضلة ومعلمتي المحبوبة،
ومعاونتي في جميع أبحاثي المسرحية، الوفية والخلصة أبداً
ماريا بتروفنا ليلينا.

مقدمة

١٠

لقد وضعت خطة تأليف عمل ضخم في فن الممثل (يطلق عليه اسم منهج ستانيسلافسكي) يقع في عدد من المجلدات.

المجلد الأول: هو الكتاب الذى صدر بعنوان «حياتى فى الفن»، وهو بمثابة مدخل أو مقدمة لهذا العمل.

المجلد الثانى: هو هذا الكتاب الذى بين أيدينا: «إعداد الممثل فى المعاناة الإبداعية».

وسأبشر عما قريب بوضع مجلد ثالث، يتناول «إعداد الممثل فى التجسيد الإبداعى»، وسأخصص مجلدا رابعا، لعملية «إعداد الدور المسرحى».

وكان ينبغى أن أصدر مع هذا الكتاب كتيباً مساعداً من نوع المسائل، يتضمن عدداً كبيراً من التمارين لاستخدامها فى «التدريب».

يبد أنى لا أفعل ذلك الآن، حتى لا أتشتغل عن خطة عملى الأساسية التى اعتبرها أكثر جوهرية وأشد إلحاحاً.

ولسوف أقوم بوضع كتاب المسائل المساعد فور الانتهاء من نقل أسس «المنهج» الرئيسية.

٢١

ولا يتحمل هذا الكتاب، أو الكتب التالية، الصفة العلمية. إذ أن الهدف منها هو عملي محض، وهي تطمح إلى نقل ما علمتني إياه الخبرة الطويلة بوصفى مثالا ومخرجا ومربيا.

٢٢

وأنا لم أبتكر المصطلحات التي استخدمتها في هذا الكتاب، بل أخذتها من الممارسة العملية، ومن الطلبة ومن الممثلين المبتدئين أنفسهم، فلقد كانوا يجدون تسميات لفظية لأحاسيسهم الإبداعية في مجرى العمل نفسه. وهذا ما يجعل مصطلحاتهم ذات قيمة خاصة من حيث قربها من المبتدئين وفهمهم لها.

لذا، لا تحاولوا البحث فيها عن جذور علمية، فنحن لدينا قاموس مسرحي خاص بنا، ومصطلحات تمثيلية خاصة صاغتها الحياة نفسها. حقا إننا نستخدم كلمات علمية أيضا من قبيل «اللاوعي» و«الحس» بيد أننا لا نتطلبها بالمعنى الفلسفي، بل بمعناها الحيائي البسيط. وليس ذنبنا أن لا يلقى ميدان الإبداع المسرحي اهتماما من العلم، وأن يظل بعيدا عن البحث، فلا تعطى لنا الكلمات التي نحتاج إليها في الممارسة العملية. لهذا اضطررنا إلى البحث عن مخرج بوسائل «منزلية» خاصة بنا إذا صح التعبير.

٢٣

وتكمن إحدى المهام الرئيسية التي يستهدفها «المنهج» في إثارة إبداع الطبيعة العضوية وعقلها الباطن استشارة طبيعية.

وهذا ما يجرى الحديث عنه في القسم الأخير من هذا الكتاب. وينبغي أن يحظى هذا القسم بانتباه خاص، لأن فيه جوهر الإبداع و«المنهج» كله.

٢٤

يجب أن نتحدث عن الفن بكلمات بسيطة وواضحة، أما الكلمات العويصة فترعب الطالب. إنها تستثير العقل منه لا القلب. ويسبب من هذا يضغط الذهن الإنساني في لحظة الإبداع على عاطفة الفنان وعقله الباطن الذي يضطلع بدور مهم في اتجاهنا الفني.

ولكن أن نتحدث ونكتب «ببساطة» عن عملية الإبداع المعقدة أمر صعب، فالكلمات محدودة جدا وخشنة في تمييزها عن الأحاسيس اللاواعية الجامعة.

هذه الشروط هي التي دفعتني إلى البحث عن شكل خاص لهذا الكتاب من شأنه أن يساعد القارئ على الإحساس بما يجرى الحديث عنه في الكلمات المطبوعة. ولسوف أحاول بلوغ ذلك بواسطة الأمثلة المعبرة ووصف العمل المدرسي الذي يقوم به الطالب خلال التدريبات والارتجالات.

فإذا ما نجحت وسيلتي، فإن الكلمات المطبوعة سوف تنتعش وتنبض بمشاعر القراء أنفسهم. وسيتاح لي، عندئذ، أن أشرح لهم جوهر عملنا الإبداعي، وأسس التقنية السيكلوجية.

٢٦٥

إن معهد الدراما الذي أتحدث عنه في الكتاب، والناس الذين ينشطون من خلاله غير موجودين في الواقع.

فالعامل فيما يسمى و «منهج ستاتيسلافسكي» قد ابتدأ منذ زمن بعيد. في البداية لم أكن أدون ملاحظاتي من أجل الطبع. بل من أجل أن أمد نفسي بالعون في البحث الذي كنت أقوم به في مجال فننا وتقنيته السيكلوجية. ومن البديهي أن تعود العبارات والأمثلة التي استعنت بها من أجل الإيضاح إلى زمن ما قبل الحرب الفابرة (١٩٠٧ - ١٩١٤).

ولقد تراكمت لدى مع مر الزمن، مادة ضخمة خاصة بـ «المنهج» ووضعت هذا الكتاب من تلك المادة.

ولو أنني رغبت في إجراء تعديلات على شخصيات الكتاب، لكان ذلك أمرا عسيراً، ولتطلب وقتاً طويلاً. والأصعب من هذا مواءمة الأمثلة وبعض العبارات المأخوذة من الماضي مع بيئة الناس السوقيات وطبائعهم الجديدة مما كان سيفضطرني إلى تغيير الأمثلة والبحث عن عبارات أخرى وهذا أكثر تعذراً ويتطلب وقتاً أطول.

يبد أن لا علاقة لما أكتب عنه فى كتابى بعصر ما، أو بأناس عصر معين، وإنما هو مرتبط بالطبيعة العضوية ذات التكوين الفنى عند جميع الناس، ولدى مختلف القوميات والعصور.

ولقد جزت لنفسى متعمدا تكرار بعض الأفكار التى أعتبرها أفكارا مهمة. فأرجو أن يعلمنى القراء على هذه اللجاجة.

٧٠

وفى الختام، يسعدنى أن أقدم شكرى إلى هؤلاء الذين ساعدونى، بشكل أو بآخر، فى إنجاز هذا الكتاب، سواء بتقديم النصح والإرشاد أو بتقديم المواد الضرورية..

ولقد تحدثت فى كتابى «حياتى فى الفن» عن الدور الذى لعبه فى حياتى الفنية كل أمن أساتنتى الأوائل (غ. ن. فيدوتوف)، (٦. ف. فيدوتوف)، (ن. م. مبدفيدوفا) (ف. ب. كوميسار جيفسكى)، الذين علمونى منذ الخطوات الأولى كيفية التعامل مع الفن، وكذلك تحدثت ثمة عن الدور الذى لعبه من خلال العمل المشترك زملائى فى مسرح موسكو الفنى الذين علمونى الشئ الكثير مما أعتبره فى غاية الأهمية، وفى مقدمتهم (نيميروفيتش وانتشنكو)

لقد كنت ومازلت أفكر بهم بامتنان خالص. لاسيما الآن عند صدور هذا الكتاب. واذ انتقل إلى من قدم لى العون فى تطبيق مايسمى «المنهج» ووضع هذا الكتاب وإصداره، أتوجه، قبل كل شئ، نحو صاحبيّ الوفيين ومساعدى المخلصين فى مجمل نشاطى المسرحى. فلقد بدأت معهما عملى الفنى فى سنّ الشباب المبكرة، وهاتذا أتابع معهما أيضا خدمة قضيتى الآن، فى الشيخوخة. إبنى أتحدث عن (ز. س. سوكولوفا) و (ف. س. الكسييف) الحائزين على جائزة استحقاق الدولة، واللذين قدما لى العون فى تحقيق مايسمى «المنهج».

وأذكر بامتنان وحب كبيرين صديقى المرحوم (ل. آ. سوليرجيتسكى)، فهو أول من اعترف بتجاربيّ الأولية فى «المنهج» وساعدنى فى صوغه وتحقيقه فى المرحلة الابتدائية، كما شجعتنى فى لحظات الشك وتبوط العزيمة.

ولقد قدم لي عوناً كبيراً في تحقيق «المنهج» وفي وضع هذا الكتاب، المخرج والمربي في مسرح الأوبرا المسمى باسمي* (ن.ف. ديميدوف). فلقد قدم إليّ إرشادات ومواد وأمثلة قيمة، كما أبدى رأيه في الكتاب، وكشف لي عن أخطاء وقعت فيها، وإني لأشعر بالسرور إذ أعبر له عن امتناني العميق.

وأقدم أيضاً شكرى الخالص إلى فنان مسرح موسكو الفنى (م.ن. كيلروف)، الحائز على جائزة الاستحقاق على مساعدته في تحقيق «المنهج»، وعلى إرشاداته وانتقاداته لدى قراءته مخطوطة هذا الكتاب.

كما أقدم امتناني الخالص إلى فنان مسرح موسكو الفنى (ن.آ. بودغورنى) الحائز على جائزة الاستحقاق الذى زودنى بإرشاداته لدى مراجعته مخطوطة الكتاب.

وأخيراً أتقدم بامتناني العميق إلى (ي.ن. سيميانونفسكايا) التى أخذت على عاتقها ذلك الجهد الكبير فى تحرير هذا الكتاب، وقامت بعملها المهم بموهبة واضطلاع فائق.

كونستانتين ستانيسلافسكى

* مسرح ستانيسلافسكى الأوبرالى.

توطئة

فى .. شباط عام (١٩٠٠) ، وفى مدينة (ن) حيث كنت موظفاً، دعيت مع أحد الأصدقاء وشخص آخر ممن يكتبون بوساطة الاختزال إلى محاضرة عامة كان يقرأها الممثل والمخرج والمربى الشهير (أركادى نيكولايفتش تورتسوف). هذه المحاضرة هى التى قررت مصيرى. فقد تولد فى داخلى هوى جارف نحو الخشبة. وأنا الآن أحد المقبولين فى المدرسة التابعة للمسرح. وسأبدأ عما قريب دروسى مع (أركادى نيكولايفتش تورتسوف) نفسه، ومع مساعده (ايفان بلاتونوفيتش - رحمانوف).

إن سعادتى لا حدود لها، فأنا قطعت صلتى بالحياة القديمة ووقفت على طريق جديد. ولكنى على أية حال سوف انتفع بشئ ما من الماضى كالاختزال مثلاً.

وبالفعل، ماذا لو أتى قمت بتسجيل جميع الدروس واختزلتها قدر الإمكان؟ عندئذ، سأحصل على كتاب مدرسى كامل! وسوف يساعد هذا الكتاب فى استرجاع ما قد تم إنجازاه! بعدئذ، عندما أصبح ممثلاً، ستكون هذه التسجيلات بالنسبة لى بمثابة البوصلة فى لحظات العمل الصعبة.

لقد حسمت الأمر: سأقوم بالتسجيل وأجعله على شكل دفتر مذكرات (٥)

* يعرض (ستانيسلافسكى) منهجه من الآن فصاعداً على شكل دفتر مذكرات ينظمه الطالب نازفانوف الذى يسجل دروس تورتسوف بوساطة الاختزال.

وفى ممارسة (ستانيسلافسكى) العملية كثيراً ما كانت تقدم تسجيلات الطلبة فى الحصص والبروفات مواداً إضافية تسهم فى تكوين أقسام «النهج»، فحين تجد فى دفتر مذكرات (فانتانوف) على سبيل المثال التسجيل التالى: ١٥: آذار عام ١٩١١. التحقت بالمسرح الفنى. حصة (كس ستانيسلافسكى) =

١. الهواية السطحية*

... .. عام (١٩٩٠)

انتظرنا درس تورستوف اليوم ونحن نرتعد رعباً. بيد أن أركادى نيكولا يفتش جاء إلى حجرة الدراسة واكتفى بأن أعلن إلينا نبأ لم نكن نتوقعه: إنه يحدد لنا موعداً لمرض نؤدى فيه مقتطفات نختارها بأنفسنا من بعض المسرحيات. ويجب أن يقوم هذا العرض على خشبة المسرح الكبيرة بحضور جمهور من المتفرجين، وأعضاء الفرقة، وإدارة المسرح الفنية. ويريد أركادى نيكولا يفتش أن يرانا متواجدين في ظروف عرض مسرحي، أى على الخشبة، ومن حولنا المناظر المسرحية، وقد وضعنا الماكياج، وارتيدينا الزي المسرحي، ووقفنا أمام أعضاء المسرح الأمامية المشتعلة. ان عرضاً كهذا - في رأيه - هو القادر وحده على أن يعطى تصوراً حقيقياً عن مستوى لياقتنا المسرحية.

وتسمر الطلاب في حيرة من أمرهم: أطلب منهم أن يقدموا عرضاً في مسرحنا؟ ان هذا لتجديف وامتهان للفن! ولقد كان بودى أن أتوجه نحو أركادى نيكولا يفتش فأطلب

= الثانية. وبعد أن راجع (ك.س.) الدفتر الذى سجلت فيه المحاضرة الأولى قال لى: أحسنت. كيف استطعت ذلك؟ أنت متخصص بالاحتزال. ولقد كتب (فاختانفوف) في تسجيل آخر بتاريخ ٢١ آب يقول ان (ك.س.) طلب منه في تدريبات «هاملت» أن يسجل مايقوله (د.ف.) فاختانفوف مذكرات، رسائل، مقالات. «لبيكوستاف» ١٩٣٩ ص ١٢ و ١٥.

* dilettante (إيطالي) الهاوى السطحى، مأخوذة من اللاتينية delecto وتعني: أمتع وأسلو والهواية السطحية تعني الاشتغال بمجال ما من العلم أو الفن دون إعداد تخصصي، وفي حال معرفة سطحية بالموضوع.

منه نقل العرض إلى مكان آخر يكون أقل إلزاماً بالنسبة لنا، ولكنه كان قد خرج من الصف قبل أن أتمكن من طلب ذلك.

والغيت الحصة. وخصص وقت الفراغ لاختيار المقتطفات.

واستدعى مشروع أركادى نيكولايفتش مناقشات حادة. ولم يرحب به بادئ ذي بدء سوى عدد قليل جداً. فقد تحمس له على نحو خاص فتى فى مستقبل العمر، رشيق القامة، سبق له - كما سمعت - أن أدى بعض الأدوار فى أحد المسارح الصغيرة يدهى غوغوركوف، وفتاة جميلة، فارعة القوام، شقراء، ممتلئة تدعى فيليامينوفا، وكذلك فتى قصير القامة صخاب، كثير الحركة اسمه فيونتسوف.

يبد أنه لم يمض وقت قليل حتى أخذ الآخرون يعتادون تدريجياً على فكرة العرض المقبل، وراحت تلتهم فى الخيال أنوار الخشبة المرحة، وسرعان ما أخذ العرض يبدو لنا ممتعا ونافعا، لا بل ضرورياً أيضاً. أما القلب فكان يشتد وجيبه لدى التفكير بهذا العرض.

فى أول الأمر كنا - شوستوف وبوشين وأنا - متواضعين للغاية. فلم تذهب أعلامنا أبعد من مسرحيات (الفودفيل) أو الكوميديات الخفيفة. كان يبدو لنا أننا لن نقوى على غير هذا النوع من المسرحيات. أما حولنا، فكانت تتردد بالتدرج وبثقة متزايدة فى البداية أسماء الأديباء الروس مثل (غوغول) و (أوستروفسكى) و (تشيخوف)، ومن ثم أسماء الأديباء العالميين العباقة. ودون أن نلاحظ تخلينا عن موقفنا المتواضع وراودتنا الرغبة فى أداء قطعة رومانسية أو مقتطف من مسرحيات الزى أو المسرحيات الشعرية... ولقد استهوتنى شخصية (موتسارت)، فى حين أخذ بوشين يفكر بدور (ساليرى)، وشوستوف بدور (دون كارلوس). بعد ذلك أخذنا نتحدث عن (شكسبير)، ووقع اختيارى أخيراً على دور (عطيل). ولقد توقفت عند هذا الدور، لأن مؤلفات (بوشكين) لم تكن فى حوزتى على عكس مؤلفات (شكسبير): لقد تملكنتى حمية كبيرة وحاجة قوية للشروع بالعمل على الفور، بصورة لم أعد معها قادراً على إضاعة الوقت فى البحث عن كتب. ولقد أخذ شوستوف على عاتقه أداء دور (ياغو).

وفى اليوم نفسه أخبرونا أن يوم الغد هو موعد تدريبنا الأول.

وعندما عدت إلى البيت أوصدت على نفسى باب غرفتى. تناولت نسختى من مسرحية عطيل وجلست على الأريكة جلسة مريحة، ثم فتحت النسخة بنوع من المهابة، وشرعت

فى القراءة. وفجأة، على غير إرادة منى بدأت الأذرع والأرجل والوجه بالحركة. ولم أتمكن من أن أمسك نفسى عن الخطابة. وفى الحال ألقىت بين يدى قصاصة ورق عاجية كبيرة سرعان ما أثبتتها فى حزامى كما يثبت الخنجر، وحلّت منشقة ذات ور كثيف محل مندبل الرأس (الكوفية)، وقام ممسك ستار النافذة المبرقش بدور المعصاة (البريم). وصنعت من ملأة السرير والبطانية ما يشبه القميص والعباءة. كما استحالت المظلة إلى يطقان*.

ولم يعد ينقصنى سوى الترس. فتذكرت أن ثمة صينية كبيرة موجودة فى غرفة الطعام المجاورة خلف الخزانة يمكن لها أن تحل عندى محل الترس. وهكذا اضطرت إلى القيام بحملة.

وما أن تدججت بالسلاح حتى شعرت أنى محارب أصيل، عظيم الشأن، جميل الطلعة، بيد أن مظهرى العام كان مظهر رجل معاصر متمدن، بينما (عطيل) هو رجل افريقى! ويجب أن ينطوى فى أعماقه على ما يشبه النمر. ولكى أجد السمات التى يتميز بها سلوك النمر، قمت بعدد من التدريبات: قطعت الغرفة بخطوات منزقة حذرة مناورا فى الممرات الضيقة بين قطع الأثاث. اختبأت خلف الخزانة فى انتظار الضحية. اندفعت من الكمين بوبة واحدة وهجمت على العدو المتخيل الذى حلت محله الوسادة، ثم خنقته وألقىته تحتى على طريقة النمر. بعد ذلك صارت الوسادة بالنسبة لى (ديدمونة). عانقتها بشغف. قبلت يدها التى مثلتها الزاوية الممدودة من غطاء الوسادة. أبعدتها عنى باحتقار ثم عانقتها من جديد، ثم خنقتها وبكى على الجثة المتخيلة. وفى هذا كله كنت أنجح فى أداء بعض اللحظات نجاحا فائقا.

واشتغلت على هذا المتوال ما يقرب من خمس ساعات دون أن ألاحظ ذلك. طبعاً لن تفعل هذا مرغماً! فالساعات لا تبدو دقائق الا فى حالات الحماسة الفنية. وهذا برهان قاطع على أن الحالة التى عشتها كانت من الإلهام الحقيقى!

وقبل أن أنضو الزى عنى، انتهزت فرصة نوم جميع من فى البيت آنذاك، وتسلمت إلى الدهليز حيث كانت المرأة الكبيرة. أشعلت النور وألقىت نظرة على نفسى. لقد رأيت مالم

* البطقان: السيف المهدب ذو الحدين.

أكن أتوقعه أبدا. فالأوضاع والإشارات التي كنت قد عثرت عليها أثناء العمل لم تكن كما تصورتها. زد على ذلك: فقد كشفت المرأة فى هيتنى عن زوايا حادة وخطوط بشعة لم أكن أعهد لها فى نفسى سابقا. وبسبب من خيبة الأمل هذه خمد نشاطى كله على الفور.

١٩ عام (..)

استيقظت اليوم متأخرا جدا عن العادة. ارتديت ملابسى بسرعة وهرعت إلى المدرسة وعند دخولى قاعة التدريبات، حيث كان الجميع فى انتظارى، سيطر على الخجل، وبدلا من الاعتذار صدرت عنى جملة غبية لا معنى لها. فقد قلت:

- يبدو أنى تأخرت بعض الشيء.

حدجنى رحمانوف بنظرة عتاب طويلة ثم قال:

- الجميع هنا جالسون، ينتظرون بأعصاب مشدودة، يملؤهم الغيظ، أما أنت فبيدو لك أنك لم تفعل سوى أن تأخرت بعض الشيء! لقد جاءوا جميعا إلى هنا مستشارين بما ينتظروهم من عمل، أما أنت فقد تصرف بطريقة أفقدتنى الرغبة فى العمل مكم. إن من الصعوبة بمكان استثارة الرغبة فى الإبداع، بينما قتل هذه الرغبة هو من أسر الأمور كيف تسمح لنفسك بتعطيل عمل جماعة بأكملها؟ إن احترامى للعمل الذى نقوم به لهو أكبر من أن يجعلنى أسمح بمثل هذه الفوضى. لهذا، اعتبر نفسى ملزما بأن أكون فى العمل الجماعى صارما صرامة عسكرية. فالممثل ليس أقل من الجندى فى وجوب خضوعه لنظام كأنه من حديد. سوف أكتفى هذه المرة بتوجيه توبيخ إليك دون أن أسجله فى دفتر التدريب اليومى. ولكن يجب أن تعتذر الآن وعلى الفور من الجميع، على أن تكون القاعدة فى المستقبل هى حضور التدريب قبل ربع ساعة من بدايته وليس بعد.

ولكن رحمانوف لم يرغب فى بدء العمل. فالتدريب الأول - حسب رأيه - هو هذا الحادث الذى وقع فى حياتنا الفنية، ويجب أن نحفظ له فى أنفسنا أعمق الأثر. فلقد أفسد تأخيرى التدريب الأول، وهذا فى حد ذاته يجب أن يكون تدريبا خاصا من نوعه بالنسبة لنا ولنعوض فى تدريب الغد ما فاتنا فى تدريبنا الأول الفاشل. وخرج رحمانوف من الصف.

على أن الحادث لم ينته عند هذا الحد، فقد كان في انتظاري «حمام» آخر أخذه من زملائي بزعامة غوفور كوف. هذا «الحمام» كان أشد من سابقه، واعتقد أنني بعده لن أنسى أبداً للشرب اليوم الذي لم نغم به.

عقدت العزم على أن أوى إلى فراشي مبكراً فقد خفت بعد هزة اليوم وخيبة أمل البارحة أن أشغل نفسي بالدور. ولكن بصرى وقع على قطعة من الشوكولا فغن على بالي أن أدعكه بالزبدة وهكذا حصلت على مادة بنية اللون فرشتها على وجهي بسهولة وصرت أشبه برجل مغربي. ولقد برقت أسناني وأخذت تلبو، بسبب تضاد لونها مع لون البشرة السمراء، أشد نصوعاً. ولقد تمتعت ناظري بمرقها وأنا أجلس أمام المرأة، وتعلمت كيف أظهرها، وكيف أحرك عيني حتى يظهر بياضها.

وحتى أدرك قيمة الماكياج وأقدره حتى قدره، كان لا بد من ارتداء الزى. وعندما فعلت ذلك ظهرت لدى رغبة فى الأداء. ولم أعثر على شيء جديد، بل كررت ماصنعتي بالأمس بعد أن فقد كل شيء حدثه. على أنى قد نجحت فى رؤية المظهر الخارجى الذى سيكون عليه (عطيل) وهذا شيء مهم.

حضرت اليوم للمرة الأولى للتدريب قبل بدايته بوقت طويل. ولقد اقترح علينا رحمانوف أن نرتب الغرفة ونوزع الأثاث بأنفسنا. ولحسن الحظ أن شوستوف وافق على اقتراحاتى كلها لأن الناحية الخارجية لم تكن لتهمة. أما أنا فقد كنت مهتما جداً بأن يتم وضع الأثاث بصورة أستطيع معها التحرك فيه كما لو كنت فى غرضي. وإلا فإنه لن يكون فى استطاعتى استدعاء الإلهام. بيد أنى، رغم هذا، لم أتمكن من بلوغ ماكنت أصبو إليه، فأننا لم أفعل سوى أن حاولت جهدى الإيمان بأنى موجود فى غرفتى. ولم يقتضى ذلك، بل أعاننى عن الأداء.

كان شوستوف يعرف النص كله عن ظهر قلب، أما أنا فقد كنت مضطراً إلى قراءة الدور فى دفتر صغير، وإلى إعطاء كلماتى أحياناً معنى قريباً مما انطبع فى ذاكرتى. والغريب فى الأمر أن النص لم يسعفنى بل كان يعيقنى، ووددت لو أنى تخليت عنه أو اختصرته، إلى النصف. ولم تكن كلمات الدور وحدها تقيد حريتى التى كنت قد نعمت بها فى أثناء احتمالات المنزل، بل أفكار الشاعر والأفعال التى أشار بها أيضاً.

وما زاد انزعاجى أنى لم أكن أثبتين صوتى. زد على ذلك حقيقة عدم انسجام الميزانسين والشخصية التى كانت قد ترسخت لدى فى أثناء العمل فى المنزل. وعلى سبيل المثال كيف يمكن إدخال تكشيرة الأسنان القوية وإظهار بياض الأعين وسلوك الشر - هذه الوسائل التى كنت اهتمدى بها فى الدور - إلى المشهد الابتدائى الهادئ نسبياً الذى يدور بين (هاغو) و (عطيل)؟!

ولكنى لم أنجح فى التخلّى عن الوسائل التى كنت أستخدمها فى أداء البريرى، ولا عن الميزانسين الذى وضعته لعلم توافر أى بديل آخر لى. كنت أقرأ نص الدور قراءة خاصة، وأقوم بأداء البريرى على نحو خاص دون أن يكون ثمة علاقة بين الكلمات والأداء لقد كانت الكلمات تعوق الأداء، والأداء يعوق الكلمات. إنها حالة من التنافر التام تبعث على الانزعاج.

ولم أعثر على جديد عندما عدت إلى أداء الدور فى المنزل حيث رحلت أكرر الشئ القديم الذى لم يعد يدخل السرور إلى نفسى. وبالفعل، ما معنى هذا التكرار فى الأحاسيس والوسائل؟ ولمن تعود هذه، أهى تخصنى أم تخص المخرى المتوحش؟ ثم لماذا يكون أداء البارحة أشبه بأداء اليوم، وأداء اليوم شبيهاً بأداء الغد؟ أم أن خيالى قد نضب وفرغت ذاكرتى من المادة الضرورية للدور؟ لماذا كنت أعمل بنشاط لدى بدء العمل ثم أخذت أراوح فى مكائى؟

وبينما كنت أقلب الأمر فى رأسى على هذا المنوال توافدت أصحاب الدار إلى الغرفة المجاورة لاحتساء الشاى مما اضطررنى ذلك إلى تغيير مكائى من الغرفة وإلقاء كلمات الدور بأخفض صوت ممكن حتى لا أجتذب انتباههم نحوى. ولشد ما كانت دهشتى كبيرة عندما تبين أن هذه التغييرات الطفيفة قد بعثت الحياة فى نفسى، وأرغمتنى على الوقوف من الأودات ومن الدور نفسه موقفاً جديداً.

ولقد اكتشفت السراً أنه يكمن فى عدم جواز البقاء طويلاً عند نقطة واحدة وتكرار ما جرت معرفته من كثرة الاستعمال إلى ما لا نهاية.

وها نذا أقرر: سأدخل فى تدريب الغد شيئاً من الارجتال: سواء إلى الميزانسين، أو إلى تفسير الدور، أو إلى طريقة معالجه.

١٩ عام (..)

فى تدريب اليوم، أدخلت بدءا من المشهد الأول الارججال التالى : فبدلا من أن أسير جلست وقررت أن أؤدى الدور دون إشارات أو حركات نابذا جميع تصغيرات الوجه التى كنت أقوم بها. فماذا حدث؟ ضمت منذ الكلمات الأولى وأضمت النهر والنبرات الماكوفة وتوقفت. ولقد اضطررتى هذا إلى العودة بسرعة إلى الميزانسين وتمط الأداء السابقين. وأغلب الظن أنى لن أتمكن من التخلّى عن الوسائل التى اضطلعت بها فى تصوير البربرى.

إنها هى التى تتحكم فىّ ولست أنا. فماذا يعنى هذا؟ أهى عبودية؟!

١٩ عام (..)

كانت حالتي العامة أثناء تدريب اليوم أفضل. فقد أخذت أعود على المكان الذى يجرى فيه التدريب وعلى الناس الموجودين فيه. بالإضافة إلى ذلك، أخذ يظهر بعض التوافق بين وسائلى فى تصوير البربرى وبين (شكسيير). فأنا أثناء التدريبات الأولى عندما كنت أحشر فى الدور عادات خاصة مخترعة للأفريقى، كان يبتابنى شعور بالقسر وعدم الصدق. أما الآن، فأغلب الظن أنى تجحت فى تطعيم المشهد الذى يجرى التدريب عليه بشئ ما. على أقل تقدير، قل إحساسى بعدم التوافق مع الكاتب.

١٩ عام (..)

جرى تدريب اليوم على المنصة الكبيرة. وكنت قد عقدت الأمل على جو الكواليس المشير ذى التأثير العجيب. فماذا حدث؟ لقد أقيمت أمامى، بدلا من أضواء المسرح القوية والجلبة والمناظر المتكدسة التى كنت أتوقع وجودها، عتمة تكاد تكون شاملة، وصمتا مطبقا، وقفرا موحشا. كانت خشبة المسرح الواسعة تبدو منبسطة وفارغة. لم يكن فيها سوى بعض كراسى الخيزران التى انتصبت عند الأضواء الأمامية محددة مكان المناظر المقبلة، وثمة قائم ثبت فى الناحية اليسرى، واشتملت ثلاثة مصابيح كهربائية خافتة.

ما ان صعدت الخشبة حتى تطاولت أمامى فتحة (البورتال) المسرحية وظهر من خلفها فراغ عميق معتم لا نهاية له. فى البداية، عندما كان الستار مفتوحا، أخذت تبدو الصالة من الحشبة فارغة مقفرة. وبدا لى أن ثمة مصباحا كهربائيا ذا غطاء راح يعكس نوره فوق

* Portal (المائى) من Porta اللاتينية وتعنى مدخل، بوابة.

صفحات بيضاء موضوعة على طاولة ويد كانت تستعد لكتابة شيء ما بخط عريض... بعد ذلك شعرت وكأنما ضمت في الفراغ.

وهتف أحدهم «ابدأ». كان قد طلب منى أن أدخل حجرة (عطيل) المتخيلة التي كانت تحدد معالمها كراسي الخيزران وأن أجلس في مكانى. ولقد جلست، ولكن ليس على الكرسي الذى كان ينبغي أن أجلس عليه حسب الميزانسين الذى وضعتة لنفسى. وهكذا فإن المؤلف نفسه لم يتعرف على مخطط حجرته، وهذا ما دفع أحدهم لأن يشرح لى ماذا يمثل كل كرسي. ولم أتمكن من حشر نفسى فى المكان قليل الانساع المحاط بالكراسى إلا بعد انقضاء مدة لا بأس بها من الزمن، كما أن تركيز انتباهى على ما يجرى حولى قد استغرق أيضا مدة طويلة. فقد كان انتباهى يتصرف تارة إلى الصالة، وتارة أخرى نحو الغرف المجاورة للخشبة، أى نحو ورشات العمل التى كانت ماضية فى عملها رغم قيامنا بالتدريب، فكان العمال يسرون وينقلون الديكورات ويقطعون الخشب ويطرقون ويتجادلون.

ورغم هذا كله استأنفت كلامى وتابعت فعلى بصورة آلية. ولو لم أكن قد تمرست طويلا بالتمارين المنزلية الطويلة، وبوسائل الأداء التى كنت استخدمها فى تصوير البربرى، وبالنص الكلامى والنبرات لتوقفت منذ الكلمات الأولى. وعلى أية حال هذا ما حدث فى نهاية المطاف، ويقع الذنب فى ذلك على الملحن. فأنما لم أكن أعرف سابقا أن هذا «السيد» ما هو فى الحقيقة إلامدير مكائد خطير، وأبعد ما يكون عن صداقة الممثل. انى أعتقد أن الملحن الجيد هو الذى يصمت طوال مدة العرض، ولا يقول سوى كلمة واحدة فى اللحظات الحرجة عندما تسقط هذه الكلمة فجأة من ذاكرة الممثل. على أن ملحننا لا يتوقف عن الهمس ويعوق الممثل. فأنت لا تعرف أين تهرب أو كيف تنجو بنفسك من هذا المعاون الذى تجاوز فى اجتهاده كل حد، ويبدو لك أنه يهاجم الروح عبر الأذن. هذا الملحن انتصر على فى نهاية المطاف فأخطأت وتوقفت عن الأداء لأطلب منه أن يكف عن مضايقتى.

١٩ عام (١٩٠٠)

وجاء موعد التدريب الثانى على المنصة. أسرع إلى المسرح فى وقت مبكر وعزمت التحضير للعمل ليس على انفراد فى غرفة الممثلين، بل أمام الجميع على الخشبة ذاتها. وكان العمل هناك يجرى على قدم وساق، فقد كانوا يضعون الديكور ويعدون الملحقات من أجل تدريبنا. وبدأت أنا استعداداتى.

كان من العيث أن أبحث فى هذه الفوضى الشاملة عن تلك الراحة التى تعودت عليها أثناء تدريبات المنزل. لذا كان من الضرورى قبل كل شىء أن أنسجم مع الوضع الجديد الذى يحيط بى. فاقتربت من مقدمة خشبة المسرح، وبحثت أنظر فى فتحة إطار المسرح السوداء لأتعود عليها وأتحرر من أسر الانشداد إلى الصالة. بيد أنى كنت كلما بذلت جهدا أكبر فى عدم ملاحظة الفراغ، ازداد تفكيرى فى هذا الفراغ، وبقوى الانشداد نحوه، أى نحو العتمة الخفيفة المهيمنة وراء إطار الخشبة المسرحية.

فى هذه الأثناء، مر بقرى أحد العمال وسقطت منه بعض المسامير فأخذت أساعده فى التقاطها. حينها شعرت فجأة بأن حالتى صارت أفضل، لابل أنى شعرت براحة كبيرة وأنا على الخشبة. ولكن المسامير ما لبثت أن القطعت وابتعد عنى محلثى الطيب. فشعرت من جديد بضغط الفراغ من حولى، وعيل إلى مرة أخرى بأنى أتلشى فيه. على أنى منذ لحظة فقط كنت أشعر بأنى فى حالة رائعة! وعلى فكرة، هذا أمر مفهوم: فأنا عندما كنت التقط المسامير لم أفكر بفتحة (البورتال) السوداء. بعد ذلك غادرت الخشبة مسرعا، وجلست فى الصالة. كان قد ابتدأ التدريب على المقتطفات الأخرى، ومع ذلك لم أكن أرى ما يجرى على الخشبة. كنت أنتظر دورى خائف القلب.

للانتظار المرهق جانبى الحسن، إنه يصل بالمره إلى ذلك الحد الذى يرغب عنده بأن يحين موعد الشىء الذى يخيفه لينتهى منه. وهذه هى الحالة التى اضطررت إلى معاناتها اليوم.

وعندما جاء دورى أخيرا فى أداء المقتطفات صعدت الخشبة. كان قد وضع عليها مناظر جمعت من جدران أجنحة مسرحية مختلفة، ومن كواليس وملحقات وما شابه. وبعض هذه الأجزاء كان مقلوبا على وجهه الآخر. والأثاث أيضا قد تم جمعه من أماكن مختلفة. ورغم ذلك، كان منظر المنصة العام يبعث على السرور عند إصاعته. ولقد كان ترتيب حجرة (عطيل) التى جهزت لنا مريحا. وأغلب الظن أنه كان من الممكن فى حال إعمال الخيال العثور على بعض الأشياء التى تذكرنى بيجرى.

وما أن أرفع الستار وتراعت أمامى الصالة حتى وجدت نفسى خاضعا تماما لسلطان هذه الصالة. فى أثناء ذلك تولد فى داخلى إحساس مفاجئ جديد. فالمنظر والسقف

يحجبان عن الممثل مؤخرة الخشبة من الخلف، وفراغا معتما عظيما من الأعلى، وغرف المناظر ومستودعاتها الملحقة بالخشبة من الجانبين. طبعاً، هذه العزلة تبعث على السرور، بيد أن الجانب السيئ في هذا الأمر أن العاكسات التي ترد انتباه الممثل كله إلى الصالتيكتسب أهمية كبرى في هذا الجناح. كذلك ترد الحلبة الموسيقية أصوات الأوركسترا على شكل صدفة في اتجاه المستمعين. وهذه ظاهرة جديدة: فلقد ظهرت لدى نتيجة الخوف حاجة إلى أن أسلى الجمهور حتى لا يمل لا سمح الله! ولقد أثار ذلك أعصابي وأعاقني عن التعمق فيما أفعل أو أقول، في أثناء ذلك، كان النص المنطوق والحركات المعتادة يسبقان كلا من الأفكار والمشاعر. كما ظهرت لدى العجلة والسرعة في إطلاق الكلام. ولقد انتقلت هذه العجلة بدورها إلى الأفعال والإشارات. كنت أطير عبر النص على نحو بدأت معه ألهث وصرت عاجزا عن تغيير الوتيرة. لابل حتى المواضيع المحببة إليّ من دوري بدت وكأنها تجرى سرعته مثل أعمدة التلفاز التي يلمحها راكب القطار في سرعة خاطفة أثناء سير القطار. كان يكفي أقل تلثم في اللفظ حتى تحلّ الكارثة، فكنت أضرع بنظراتي إلى الملحن عله يسهقني، إلا أنه كان يشغل نفسه بربط ساعته وكأن شيئا لم يكن. طبعاً كان ذلك انتقاماً منه على ماضى.

١٩ عام (١٩٩٠)

وصلت اليوم إلى المسرح مبكراً أكثر من المعتاد، فقد كان عليّ أن أهتم بالماكياج والزى استعداداً للبروفة العامة. أدخلت إلى حجرة من حجرات الممثلين الرائعة حيث كان قد أعد لي من مسرحية (شيلوك) رداء شرقي يليق بمتحف من أجل الأمير المغربي. ولقد كان هذا كله يلزمني بأداء جيد. وجلست إلى طاولة الماكياج حيث كان قد أعد عدد من الشعور المستعارة وقطع الشعر، ومستلزمات الماكياج المختلفة.

م أبدأ؟.. تناولت بالفرشاة لونا بنياً، ولكنه سرعان ما تجمد، ولم أنجح إلا في تثبيت طبقة رقيقة منه لم تترك أي أثر على بشرتي. استبدلت الفرشاة بأخرى للظل. بيد أن النتيجة بقيت على حالها. دهنت إصبعي باللون ورحت أمسح به بشرتي، فنجحت هذه المرة في تلوينها بعض الشيء. وكررت هذه التجارب مستخدماً ألونا أخرى فلم يثبت منها بصورة

جيدة سوى اللون الأزرق، ولكنه بدا لى لوناً لاخير فيه بالنسبة لماكياج المغربى، ولقد حاولت أن أضع شيئاً من دهان اللك لأقوم بلمصق خصلة صغيرة من الشعر. ولكن خصلة الشعر انتفشت على حين راح دهان اللك يخز جلد وجهى وخزاً قوياً.. جربت أحد الشعور المستعارة، ثم جربت شعراً آخر، ثم ثالثاً دون أن أميز على الفور ناحيتها الأمامية من الخلفية. ولقد كشفت الشعور المستعارة الثلاثة عن «استعارتها» لأن وجهى لم يكن قد وضع عليه الماكياج. وأردت أن أزيل هذا القليل الذى نجحت فى وضعه على وجهى بصعوبة كبيرة، ولكنى لم أكن أعرف كيف السبيل إلى ذلك؟

فى هذه الأثناء، دخل الحجرة شخص طويل القامة، شديد التحول، يضع منظارا على عينيه ويلبس رداء أبيض اللون، ذو شاربين بارزين ولحية اسبانية طويلة. وسرعان ما اتحنى «دون كيخوت» هنا حتى وسطه، وشرع «بغير» وجهى دون أن يدخل فى أحداث مطولة. أزال بسرعة كل ما وضعته على وجهى بالفازولين، ثم راح يضع الألوان من جديد بعد أن بلل فرشاته بالزيت. وفرشت الألوان على البشرة الدهنية بسهولة وبصورة منتظمة. ثم غطى «دون كيخوت» وجهى بطبقة سمراء محروقة كما يكون المغربى عادة. ولكنى أسفت على اللون الداكن السابق الذى كانت تعطيه قطعة الشوكولا؛ حيثئذ كان يياض الأعين والأستان يريق بقوة.

عندما انتهى ماكياجى، وارادت الزى، والقيت نظرة إلى نفسى فى المرآة نالنى العجب من فن «دون كيخوت» هذا، ورحت أتمتع بتأمل منظرى. لقد غارت تنوعات الجسم تحت ثنيات الرداء، واتسجمت تصعيرات وجه اليربرى التى عنت بها مع هيئتى العامة انسجاماً قوياً.

ودخل الحجرة شوستوف وطلبة آخرون فأدهشتهم هيئتى الخارجية، وأخذوا جميعاً يمتدحونها دونما أى حسد. ولقد شجعنى ذلك وأعاد إلى ثقتى المفقودة بنفسى ولكن، أذهلنى على الخشبة وضع الأثاث غير المألوف. فقد أبعد أحد المقاعد الوثيرة عن الجدار نحو وسط الخشبة بصورة غير طبيعية أبداً، بينما اقتربت الطاولة كثيراً من مكان الملقن حتى بدت وكأنها وضعت للعرض فى مقدمة خشبة المسرح وفى أبرز مكان فيها. ورحت أخطر على المنصة، وفى كل لحظة كنت أسس بطرف الرداء واليطقان قطع الاثاث وزوايا الديكور. على أن ذلك لم يقف عائقاً فى وجه نطق الكلمات دون معنى والسير المتواصل على الخشبة. ولقد خيل إلى أنى سوف أنجح فى أن أصل بالمقتطف .. كيفما اتفق - إلى نهايته.

ولكنى عندما اقتربت من لحظة الذروة فى دورى، برقت فى ذهنى فجأة فكرة أنى «سأتوقف الآن». فتملكنى الفزع، وتوقفت عن الكلام وقد سيطرت على الحيرة، وأخذت تدور أمام عيني دوائر بيضاء فارغة... دون أن أدرك كيف انسقت ثانية إلى هذا الأداء الآلى الذى أنقذنى هذه المرة أيضا من الهلاك!

بعد ذلك، أمسى الأمر بالنسبة لى سيان، فقد سيطرت على فكرة واحدة هى أن أنتهى بسرعة فأزهل الماكياج عن وجهى، وأهرب من المسرح.

وهأنذا فى بيتى، وحيدا، ولكن يظهر أن الرفيق الأكثر إثارة للرعب بالنسبة لى الآن هو أنا نفسى. فقد شعرت بانقباض شديد، وأردت أن أقوم بزيارة ما أخفف بها عن نفسى، ولكنى لم أفعل: فقد كان يخيل إلى أن جميعهم الآن يعلمون بمارى ولسوف يشيرون نحوى بالبنان.

ولحسن الحظ زارنى بوشين اللطيف والمؤثر. فقد لاحظ وجودى بين المتفرجين وأراد معرفة رأيى فى أدائه دور (سالىرى). ولكنى لم أستطع قول شيء فى هذا الصدد. فأنا، رغم أنى شاهدت أدائه من وراء الكواليس، لم أدرك شيئا مما كان يجرى على الخشبة من جراء القلق وانتظار دورى فى العرض. ولم أسأله عن نفسى خوفا من أن يقضى الانتقاد على البقية الباقية من إيمانى بنفسى.

وتحدث بوشين عن مسرحية (شكسبير) ودور (عطيل) حديثا حسنا للغاية. ولكنه كان يرى أنه يجب أن تتحقق فى أدائه مطالب ليس فى استطاعتي أن أجيء عليها. لقد تحدث عن المرأة العميقة والذهول اللذين يتناهان المغربى، وعن الصدمة التى يتلقاها عندما يصدق أن لمة تحت القناع الجميل تعيش فى (ديدمونة) رذيلة تبعث على الرعب. إن هذا يجعل (ديدمونة) أشد فظاظة فى نظر (عطيل).

ولقد حاولت، بعد خروج صديقى، معالجة بعض مواضع الدور بروح تفسير بوشين فدمعت عيناي، لقد شعرت بأسف شديد على المغربى.

... .. هام (..) ١٩

نهار اليوم هو موعد تقديم العرض. وكنت أعرف مسبقا كل شيء: كيف سأصل إلى المسرح، وكيف سأجلس لوضع الماكياج، وكيف سيظهر «دون كيمخوت» وينحنى حتى

وسطه. ولكن حتى لو أعجبنى الماكياج ونشأت لدى الرغبة فى الأداء، فإن ذلك لن يسفر عن شىء. لقد كان يخالجنى شعور باللامبالاة ازاء كل شىء. ولكن هذه الحالة لم تستمر طويلا، فما أن دخلت حجرتى فى المسرح حتى أخذ قلبى يخفق بشدة، وصار التنفس صعبا، ثم انتابنى شعور بالفتيان. وأحسست بضعف شديد، وخيل إلى أنى سوف أمرض لا محالة. شئ رائع! سوف أتمكن بهذا العرض من تبرير اخفاقى فى العرض الأول.

لقد أربكنى على الخشبة أكثر من أى شىء آخر الترتيب والهدوء المهيّب غير المألوف. وعندما اجتزت عتمة الكواليس إلى النور المبهّر المنبعث من الأضواء الأمامية الأرضية * والمعلقة، ومن المصابيح العاكسة أصابنى الذهول وعشى بصرى. لقد كانت الإضاءة من القوة بحيث خلقت ستارا بينى وبين الصالة، وأحسست كأننا هذا الستار حجز بينى وبين الجمهور فتنفست الصعداء. ولكن عينيّ ما لبثتا أن اعتادتنا على الضوء، فأمسى سواد الصالة عندئذ أبعث على الرعب، والانشداد نحو الصالة صار أقوى. لقد خيل إلى أن المسرح مكتظ بالمتفرجين، وأن آلاف الأعين والمناظير المقربة موجهة نحوى وكأننا هى تريد اختراق ضحيتها حتى أعماق أعماقها. لقد شعرت بأنى مجرد عبد لهذا الجمهور الفقير، وأنى أسيت متحلقا، لا مبدئيا، مستعدا للتهاون مع أى شىء. كان بوى أن أنحول وأنزلف وأقدم للجمهور أكثر مما أملك وما فى استطاعتى أن أقدم. ولكنى كنت أشعر فى داخلى بفراغ لم يسبق أن أحسست به من قبل.

ولأننى أخذت أبذل مزيدا من الجهد لاعتصار الشعور من نفسى، وبسبب من عجزى عن صنع المستحيل. أخذ يظهر لدى توتر جسمانى فى كيانى كله حتى وصل حد التشنج الذى بدأ يغزو وجهى وأطرافى وجسمى كله، وشل قدرتى على الحركة والسير.

لقد صرخت قواى كلها على هذا التوتر عديم الجدوى الذى لا طائل منه، واضطرت إلى أن أقدم دعما لجسمى المتخشب وشعورى بتقوية صوتى الذى وصلت به إلى درجة الصراخ، وهنا أيضا عمل التوتر الزائد عمله، فتقلصت حنجرتى، وضاق تنفسى، وراح صوتى عند أعلى طبقة له، ولم أنجح فى إزاحته عنها حتى يبح صوتى.

كما اضطرت إلى تقوية الفعل الخارجى والأداء. ولم أكن عندها قادرا على وقف الانفجارات الكلامية التى زادت من التوتر العام. كنت أشعر بالخجل من كل كلمة أنفوه

* رامبا (rampe) (فرنسى) وهى أجهزة الإضاءة الموضوعة على أرض خشبة المسرح عند حافتها الأمامية، وتكون مخفية عن أعين الجمهور.

بها وكل إشارة أتى بها، وانتقد في الحال، ما كنت أقوم به. ولقد احمر وجهي، ورحت أشد على أصابع القدمين واليدين، وأضغط بكل ما أوتيت من قوة بظهري على مسند المقعد. وبسبب من ضالّة حيلتي وخجلي تملكني الغضب دون أن أعرف هل أنا غاضب من نفسي أو من المتفرجين. في أثناء ذلك، شعرت لبضع دقائق بالاستقلال عن كل ما يحيط بي، وبأنّي أصبحت جريفاً إلى أبعد حد.

لقد انطلقت مني الجملة الشهيرة «دما، ياغو، دما» بصورة لاإرادية. كانت تلك صرخة إنسان متالم شديد التأثير. كيف ندّت عني هذه الصرخة! أنا نفسي لا أعرف. ربما لأنّي شعرت في هذه الكلمات بالإهانة التي أصابت روح (عطيل) الذي وثق بالناس فأسفت عليه. ولقد استيقظت ذاكرتي - في أثناء ذلك - التفسير الذي قام به بوشين منذ وقت قريب لدور (عطيل)، فيمت فيها هذا التفسير بجلاء كبير وأيقظ مشاعري.

ولقد خيل إليّ للحظة أن الصلاة قد أرهقت السمع، وأنه سرت بالجمهور همهمة تشبه مرور الريح بنؤابات الشجر.

وما أن شعرت بهذا الاستحسان حتى أحسست بأن نوعاً من الطاقة يغلي في داخلي ولا أعرف فيم أستخدمه. ولقد حملتني هذه الطاقة فلم أذكر كيف قمت بأداء نهاية المشهد. وكل ما أذكره هو أن الأضواء الأمامية الأرضية (الرامبا) وفتحة (البورتال) السوداء قد أختفيا من مجال الانتباه لديّ، وأنّي تحررت من كل خوف، ورحت أعيش على الخشبة حياة جديدة ممتعة لم أكن أعهد لها من قبل. والحق أني لا أعرف متعة أسمى من متعة هذه الدقائق القليلة التي عشتها على الخشبة. ولقد لاحظت أن ولادتي الجديدة هذه على الخشبة قد أذهلت شوستوف، فأضربت فيه الحماس، وراح يؤدي دوره بإحساس عظيم.

أسدل الستار وارتفع التصفيق في الصلاة. لقد بعث ذلك في داخلي خفة وسعادة ورمخ إيماني بموهبتي على الفور، لا بل ظهرت لدى ثقة زائدة بالنفس. وعندما عدت من المسرح إلى غرفة الممثلين منتصراً، بدا لي أنهم ينظرون إليّ بعيون ملوّهة الغبطة.

وفي فترة الاستراحة بعد أن اعتنيت بمظهري واتخذت وضعية فيها الكثير من الوقار والجلال مما يليق بالممثل الزائر، دخلت الصلاة مزهوا بنفسي، متظاهرا بمظهر اللامبالاة دون أن أنجح في ذلك.

ولكن الغريب في الأمر أنه لم يكن ثمة وجود لأي جو احتفالي، بل حتى الإضاءة لم تكن قوية كما يفترض أن تكون عليه في عرض حقيقي. وبدلاً من الجمهور الغفير الذي

كان يتراءى لى من خشبة المسرح، ألغيت فى الصالة حوالى عشرين شخصا فقط. أمن أجل هؤلاء بذلت جهدى؟ ولكنى سرعان ما وجدت العزاء لنفسى: «فجمهور عرض اليوم، وإن كان قليل العدد، يضم أئمة الفن: تورسوف ورحمانوف وأشهر الفنانين فى مسرحنا، وهؤلاء هم الذين صفقوا لى. إن تصفيقهم الخفيف هذا ليفوق عندى تصفيقا حارا يصدر عن جمهور غفير من المتفرجين.

وبعد أن اخترت فى الصالة مكانا كان يرى منه جيدا كل من تورسوف ورحمانوف، جلست آملا أن يدعونى أحدهما فيعلق تعليقاً طيباً على أدائى.

وأضيفت أنوار المسرح ورفع الستار. وفى الحال سقطت الطالبة مالوليتكوفا هاربة من سلم كان قد أسند إلى الديكور. لقد هوت على الأرض وراحت تتلوى من الألم وتصرخ قائلة «النجدة» وارتعدت فرائصى لهذه الصرخة التى تقطع نياط القلب. بعد ذلك راحت تقول شيئاً ما، ولكن بسرعة تعذر معها فهم أى شئ. ومن ثم نسيت دورها فجأة، فتوقفت دون أن تتم كلامها، وغطت وجهها يديها واختفت وراء الكواليس، حيث أخذت تنهأى إلينا أصوات بعض الأشخاص المكبوتة وهم يقدمون لها التشجيع والنصح. وأسدل الستار، بيد أن أصداء صرختها «النجدة» بقيت تتردد فى روحي، هذا ما تعنيه الموهبة! يكفى أن يظهر المرء على الخشبة ويقول كلمة واحدة حتى تشر بموهبته على الفور.

ولقد بدا لى أن تورسوف كان مستشاراً بقوة، فرحت أفكر: «ولكن ما حدث فى أداء مالوليتكوفا حدث فى أثناء أدائى أيضاً... لقد قلت جملة واحدة «دما، ياغو، دما» واذ بالجمهور يقع تحت سلطتى».

والآن، وأنا أكتب هذه السطور، لا أشك فى مستقبلى أبداً، غير أن هذه الثقة بالنفس لا تمنعنى من الاعتراف بأنه لربما لم يكن للنجاح الكبير الذى عزوته لنفسى أى وجود، بيد أن الإيمان بالنفس، على أية حال، ينفخ أبواق النصر فى زاوية ما من زوايا الروح العميقة.

كان يتراءى لى من خشية المسرح، ألغيت فى الصلاة حوالى عشرين شخصا فقط. أمن أجل هؤلاء بذلت جهدى؟ ولكنى سرعان ما وجدت العزاء لنفسى: «فجمهور عرض اليوم، وإن كان قليل العدد، يضم أئمة الفن: تورسوف ورحمانوف وأشهر الفنانين فى مسرحنا، وهؤلاء هم الذين صفقوا لى. إن تصفيقهم الخفيف هذا ليفوق عندى تصفيقا حارا يصدر عن جمهور غفير من المتفرجين».

وبعد أن اخترت فى الصلاة مكانا كان يرى منه جيدا كل من تورسوف ورحمانوف، جلست آملا أن يدعوني أحدهما فيعلق تعليقا طيبا على أدائى.

وأضيت أنوار المسرح ورفع الستار. وفى الحال سقطت الطالبة مالوليتكوفيا هاربة من سلم كان قد أسند إلى الديكور. لقد هوت على الأرض وراحت تتلوى من الألم وتصرخ قائلة «النجدة!» وارتعدت فرائصى لهذه الصرخة التى تقطع نياط القلب. بعد ذلك راحت تقول شيئا ما، ولكن بسرعة تمعز معها فهم أى شيء. ومن ثم نسيت دورها فجأة، فتوقفت دون أن تتم كلامها، وغطت وجهها يديها واختفت وراء الكواليس، حيث أخذت تتناهى إلينا أصوات بعض الأشخاص المكبوتة وهم يقدمون لها التشجيع والنصح. وأسدل الستار، بيد أن أصدااء صرختها «النجدة» بقيت تتردد فى روحى، هذا ما تعنيه الموهبة! يكفى أن يظهر المرء على الخشبة ويقول كلمة واحدة حتى تشعر بموهبته على الفور.

ولقد بدا لى أن تورسوف كان مستثاراً بقوة، فرحت أفكر: «ولكن ما حدث فى أداء مالوليتكوفيا حدث فى أثناء أدائى أيضا... لقد قلت جملة واحدة «دما، ياغو، دما» واذ بالجمهور يقع تحت سلطتى».

والآن، وأنا أكتب هذه السطور، لا أنك فى مستقبلى أبدا، غير أن هذه الثقة بالنفس لا تمنعنى من الاعتراف بأنه لربما لم يكن للنجاح الكبير الذى عزوته لنفسى أى وجود، بيد أن الإيمان بالنفس، على أية حال، ينفخ أبواق النصر فى زاوية ما من زوايا الروح العميقة.

٢- الفن المسرحى والصنعة المسرحية

اجتمعنا اليوم للاستماع إلى ملاحظات تورتسوف بصدد أدائنا فى عرض الاختبار، قال أركادى نيكولايفتش:

- فى الفن، ينبغى أن نكون قادرين على رؤية الشئ الجميل وفهمه قبل كل شئ، وهذا مايجعلنا نتذكر لحظات العرض الإيجابية أولاً ونؤكد عليها. إن ثمة لحظتين فقط من هذا النوع: اللحظة الأولى عندما انزلت مالوليتكوبا من السلم وهى تطلق صرختها اليائسة «النجدة!»

واللحظة الثانية كانت عند نازفانوف فى مشهد «دماً ، ياغو، دماً» ففى كل من هاتين اللحظتين كانت مشاعرنا جميعاً، سواء منا من كان يمثل أو من كان يسمع، معلقة بما يحدث على الخشبة، لايل جمدنا خلالهما واجتاحتنا استشارة قوية واحدة.

ويمكن الاعتراف بأن هاتين اللحظتين الناجحتين المأخوذتين من الكل على انفراد ينتميان إلى فن المعاناة الذى تقوم بفهرسه فى مسرحنا، وندرسه هنا فى المدرسة التابعة لهذا المسرح.

وأبليت اهتمامى:

- وما هو فن المعاناة هذا؟

- لقد جرّبتَه بنفسك، فحدثنا أنت عما أحسسته فى هذه اللحظات من الحالة الإبداعية الحقّة. فأجبت وقد خدرنى مديح تورتسوف:

- أنى لا أعرف شيئاً ولا أذكر شيئاً. وكل ما أعرفه هو أنها كانت لحظات لا تنسى، وأن هذا هو الأداء الذى أريدته لنفسى، وأنى على استعداد لأن أهب نفسى كلها فى سبيل فن كهذا... واضطرت إلى السكوت، لأننى لو لم أفعل لطفرت الدموع من عيني. وسأل أركادى (نيكولايفتش) مستقصياً:

- كيف؟! ألا تتذكر نزوعك الداخلى فى البحث عن شيء ما يبعث على الرعب؟ ألا تذكر كيف تهيأت يداك وعيناك وكيانك كله للتقضاظ على شيء ما والامساك به؟ ألا تذكر كيف عضضت على شفتيك ولم تكن تحبس دموعك من أن تنهمر إلا بصعوبة؟ وأجبت معترفاً:

- الآن، بعد أن ذكرتنى بما حدث، يدولى أنى أخذت أذكر أحاسيسى آنذاك.

- ألم يكن فى استطاعتك ادراك ذلك لو لم أذكرك؟

لا، لم يكن فى استطاعتى.

هذا يعنى أن فعلك كان يجرى بصورة لا واعية؟

إنه يعد جيداً عندما يقودك العقل الباطن فى الطريق الصحيح، ولكنه يكون رديئاً إذا هو أخطأ. بيد أن عقلك الباطن لم يخنك فى عرض الاختيار. وما قدمته لنا فى هذه اللحظات القليلة الناجحة كان رائعا، وهو أفضل ما يمكن أن نصبو إليه.

وسألت وأنا أكاد أختنق من فرط السعادة:

- أهذا صحيح حقاً؟

- أجل! لأن الحالة المثلى لدينا هى أن يكون الممثل مأخوذاً كله بالمسرحية. عندئذ يعيش حياة الدور فى غفلة عن إرادته دون أن يلاحظ كيف يشعر، أو يفكر بماذا يفعل، بل يصدر كل شيء لديه بصورة تلقائية، لا واعية. ولكننا، للأسف، ليس فى استطاعتنا التحكم دائماً بهذا الإبداع.

وسأل غوفوركوف بحيرة وبشء من السخرية:

- ينشأ عن ذلك حالة لا مخرج منها: إذ علينا أن نبدع بصورة لا واعية وهذا فى استطاعة العقل الباطن وحده، بينما نحن لا نتحكم بهذا العقل. المعذرة، أين المخرج من هذا المأزق إذن؟

وقال أركادى نيكولا يفتش مقاطعاً:

- لحسن الحظ ثمة مخرج! وهو لا يكمن فى تأثير الوعى تأثيراً مباشراً على العقل الباطن، بل فى تأثيره غير المباشر. ومرد ذلك إلى أن ثمة جوانب فى النفس الإنسانية تخضع للوعى والإرادة. وهذه الجوانب قادرة على التأثير فى عملياتنا السيكلوجية اللاإرادية.

حقاً إن ذلك يتطلب عملاً إبداعياً معقداً للغاية يقوم جزئياً تحت مراقبة الوعى وتأثيره المباشر. هذا العمل يجرى بصورة لا واعية ولا إرادية إلى حد كبير. ولا يستطيع أن يقوم به سوى فنان واحد لا مثيل له هو أقدر الفنانين جميعاً على صنع المعجزات، وأكثرهم رهاقة وعبقرية، ألا وهو طبيعتنا العضوية التى لا تضاهيها أية تقنية تمثيلية.

واستأنف تورسوف متحمساً:

إننا نضع بين أيديها جميع الكتب! ونعتبر هذه النظرة إلى طبيعتنا الفنية وإلى العلاقة بها نظرة نموذجية فى فن المعاناة.

وسأل أحد الطلاب:

- وإذا أخذت الطبيعة تعمل على هواها!

- يجب أن نكون قادرين على استثمارها وتوجيهها. وثمة وسائل تقنية سيكلوجية خاصة من أجل ذلك يتمين علينا دراستها. وتكمن مهمتها فى إيقاف العقل الباطن واحتجابه إلى الإبداع بطرق واعية غير مباشرة. وليس من قبيل المصادفة أن يكون أحد الأسس الرئيسية فى فننا - فن المعاناة - مبدأ: «إبداع الطبيعة اللاواعى عبر تقنية الفنان السيكلوجية الواعية» (اللاواعى عبر الواعى واللاإرادى عبر الإرادى).

لترك إذن لطبيعتنا الساحرة كل ما هو غير واع، ولنتوجه نحن نحو ما يمكننا بلوغه، أى نحو السبل الواعية المفضية إلى الإبداع، نحو أساليب التقنية السيكلوجية الواعية. وهى تعلمنا، قبل كل شيء، أن نكون قادرين على عدم إعاقه اللاوعى عندما يبدأ بالعمل وقلت مستغرباً:

- ما أغرب أن يحتاج اللاوعى إلى الوعى!

فقال أركادى نيكولا يفتش:

- فى اعتقادى أن هذا شيء طبيعى. فالكهرباء والرياح والمياه وغير ذلك من قوى الطبيعة اللاإرادية تحتاج إلى مهندس ذكى قادر من أجل تسخيرها لخدمة الإنسان. كذلك فإن

قوتنا الإبداعية اللاواعية لا تستطيع الاستغناء عن مهندسها الخاص، أى عن التقنية السيكولوجية الواعية. إن مكان اللاوعى العميقة لا تفتح بحذر، ولا تصدر عنها مشاعر غامضة أحياناً إلا عندما يدرك الفنان ويشعر بأن حياته الداخلية والخارجية على الخشبة تجري فى الظروف المحيطة بصورة طبيعية سليمة تبلغ حدود المذهب الطبيعى وتقوم على أساس من قوانين الطبيعة الإنسانية. هذه المشاعر تستحوذ علينا زماناً قد يطول أو يقصر، ونفقدونها فى الاتجاه الذى يشير به عليها شيء ما فى داخلنا.

إننا فى لغتنا التمثيلية - نطلق على هذه القوة الموجهة التى لا نراها ولا نستطيع دراستها اسم «الطبيعة».

ويكفى أن نخل بسير حياتنا العضوية السليمة، أى أن نتوقف عن الإبداع الصادق على الخشبة، حتى يرتعد العقل الباطن المرهف من هذا القصر، ويختفى من جديد فى مكانه العميقة. لهذا يجب أن نبذل بصدق أولاً وقبل كل شيء.

وهكذا، فإن واقعية حياة الفنان الداخلية، لا بل طبيعتنا أيضاً، ضروريان من أجل استشارة عمل اللاوعى ودفعات الإلهام. وقلت مستخلصاً:

- نحن نحتاج إذن إلى إبداع لا واع مستمر فى فننا.

فلاحظ أركادى نيكولا يفتش قائلاً:

- لا يمكن الإبداع بصورة لا واعية، ملهمة، مستمرة. لا وجود لمثل هذه العبقرية. لهذا فإن فننا يلزمنا بأن نمهد التربة وحسب لمثل هذا الإبداع اللاواعى الأصيل.

- وكيف يتم ذلك؟

- يجب الإبداع بصورة واعية وصادقة قبل كل شيء. وهذا يخلق التربة المثلى لولادة اللاوعى والإلهام.

ولم أفهم فساغت:

ولماذا؟

- لأن ما هو واع وصادق يولد الصدق، وهذا يستدعى الإيمان. وإذا ما آمنت الطبيعة بصدق ما يجرى فى الإنسان، فسوف تعمل من تلقاء نفسها وبعمل فى إثرها العقل الباطن، ومن المحتمل أن يظهر الإلهام نفسه.

وقلت مستفهما:

- وماذا يعنى أن نؤدى الدور «بصورة صادقة» ؟

- هذا يعنى أن نفكر ونرغب ونسعى ونفعل على الخشبة بصورة صحيحة، منطقية، مترابطة، إنسانية، فى ظروف حياة الدور، وفى تشابه تام معه. فى هذه الحالة فقط يبلغ الفنان الصدق، ويقترب من الدور، ويأخذ بالإحساس على نحو متماثل معه. وهذا ما نسميه فى لغتنا: **معاناة الدور**، حيث تكتسب هذه العملية، والكلمة المحددة لها، أهمية استثنائية من الطراز الأول فى فننا.

وتساعد المعاناة الفنان على تحقيق الهدف الأساسى فى الفن المسرحى، هذا الهدف الذى يكمن فى خلق «حياة النفس الإنسانية» فى الدور، والتعبير عن هذه الحياة فى شكل فنى على الخشبة.

وأنتم ترون أن مهمتنا الرئيسية فى تصوير حياة الدور لا تقتصر على بلورة هذه الحياة خارجيا وحسب، بل تمتدنا إلى خلق مجمل حياة الشخصية المصورة الداخلية والمسرحية على الخشبة، وتكثيف مشاعرنا الإنسانية مع هذه الحياة الغريبة، وإعطائها جميع عناصرنا الروحية بشكل رئيسى.

تذكروا على الدوام أن هذا الهدف الرئيسى والأساسى فى فننا يجب أن يأخذ بخطاكم فى جميع لحظات إبداعكم وحياتكم على الخشبة. وهذا ما يجعلنا نفكر - قبل كل شئ - بالناحية الداخلية من الدور، أى بحياته السيكولوجية التى يتم خلقها بمساعدة عملية المعاناة الداخلية. إنها المرحلة الرئيسية فى الإبداع، والاهتمام الأول لدى الفنان.

يقول العجوز (تومازوسالفينى) أفضل ممثلى هذا الاتجاه:

«يتعين على كل ممثل كبير أن يشعر بما يصور وأن يشعر به حقا. لا بل إننى أجده ملزما ليس باختيار هذه الاستشارة مرة أو مرتين فى أثناء دراسته دوره وحسب، بل لدى كل أداء يقوم به، سواء قلت فيه هذه الاستشارة أم كثرت، وسواء كان أدائه هذا يجرى للمرة الأولى أم للمرة الألف».

كان أركادى نيكولا يفتش يقرأ فى مقالة تومازوسالفينى (جوابه على كوكلان) التى قدمها له أيفان بلاتونوفيتش. ثم اختتم يقول:

- إن مسرحنا يفهم فن الممثل على هذه الصورة أيضا.

.. .. . عام (١٩٠٠)

تحت تأثير المجادلات الطويلة التي قامت بيني وبين باشا شوستوف قلت اليوم لأركادى نيكولا يفتش لدى أول فرصة منحت لي:

- لا أفهم كيف سيمكننا أن نعلم المرء الطريقة الصحيحة للمعانة والشعور إذا كان هو نفسه «لا يشعر بهذا الشعور ولا يعاني»
وسألني أركادى نيكولا يفتش:

- ماذا تعتقد: هل يمكن أن نعلم أنفسنا أو غيرنا الاهتمام بالدور، وبما هو جوهرى فى هذا الدور؟

فأجبت:

- لنفترض أن هذا ممكن على صميمته.

- ألا يمكننا أن نحدد فى هذا الدور أهدافا مثيرة، ومهمة شيقة. ألا يمكننا أن نبحث له عن معالجة صحيحة، فنستثير الطموحات الصادقة ونقوم بالأفعال المناسبة لهذا الدور؟
ووافقت مرة أخرى:

- هذا ممكن.

- حاول إذن أن تقوم بهذا العمل بأمانة وإخلاص وبصورة مكتملة حتما، وأن تبقى ، فى الوقت نفسه، باردا، لامباليا، طبعاً لن تنجح فى ذلك، ولسوف تستثار بالتأكيد وتبدأ تشعر بنفسك فى الشخصية المصورة، وتعانى مشاعر هى مشاعر الخاصة ومشابهة لمشاعر الدور فى الوقت نفسه. حضّر دورك كله بهذه الطريقة، ولسوف يتبين لك، عندئذ، أن كل لحظة من لحظات حياتك على الخشبة تستدعى معانة ملائمة، كما أن عددا متواصلا من هذه اللحظات يخلق خطأ شاملا من معاناة الدور، أى «حياة نفس الدور الإنسانية» هذه الحالة الواعية تماماً لدى الفنان على الخشبة والتي تقوم فى جو من صدق داخلى أصيل هى التى تستثير الشعور أفضل من أى شئ آخر، كما تعتبر أفضل ثروة من أجل تنشيط عمل اللاوعى ودققات الإلهام طالت استمرارية هذه الدفقات أو قصرت.
قال شوستوف مستخلصا:

- فهتت مما قيل أن دراسة فننا تقضى إلى الاضطلاع بتقنية المعانة السيكلوجية. وأن هذه المعانة تساعدنا فى تنفيذ هدف الإبداع الأساسى. أى خلق «حياة النفس الإنسانية» فى الدور.

وقال تورسوف مصححا لما قاله شوستوف:

- لا يقتصر هدف فننا على خلق «حياة النفس الإنسانية» فى الدور وحسب، بل يتعداه إلى التعبير الخارجى عن هذه الحياة فى شكل فنى أيضا. لهذا على الممثل أن يعانى الدور داخليا وأن يجسد مايعانيه خارجيا. أثناء ذلك. لاحظوا أن ارتباط التعبير الخارجى بالمعانة الداخلية هو ارتباط قوى فى اتجاهنا الفنى على وجه الخصوص. فمن أجل عكس الحياة المرهفة، اللاواعية فى أغلب الأحيان، لابد من الاضطلاع بجهاز صوتى وجسمانى مطواع، مدرب تدريبيا فائقا. إن الصوت والجسم يجب أن يعبرا بجلاء كبير، وعلى نحو فورى مباشر وبدقة عن عمليات الشعور الداخلية المرهفة التى يستحيل الوقوف عندها تقريبا. لهذا السبب يجب أن يكون اهتمام الفنان بالجهاز الخارجى الجسمانى المعبر بصدق عن نتائج عمل الشعور الإبداعى، أى بشكل التجسيد الفنى، وليس بالجهاز الداخلى الخالق لعملية المعانة وحسب، أكبر بكثير فى مذهبنا الفنى مما هو عليه فى اتجاهات الفن الأخرى. واللاوعى يضطلع بتأثير كبير فى هذا الصدد. إذ لايمكن لأية تقنية تمثيلية مهما بلغت حدا من التفوق مضاهاة اللاوعى فى مجال التجسيد، رغم أن التقنية متفطرة فى العادة وتدعى التفوق.

واختتم أركادى نيكولايفتش قائلا:

- لقد أشرت فى الحصتين السابقتين إلى جوهر فن المعانة بصورة عامة.

فنحن نؤمن ونعرف معرفة أكيدة من خلال التجربة أن هذا الفن المسرحى الذى ينبض بمشاعر الإنسان - الفنان العضوية الحية هو القادر وحده على التعبير عن جميع ظلال حياة الدور الداخلية المرهفة وعن مكوناتها الصميق. هذا الفن هو القادر وحده على استحواذ اهتمام الجمهور استحواذا كاملا، ولإغامه ليس على فهم مايجرى على الخشبة فحسب، بل ومعاناته بصورة أساسية أيضا، معمقا بذلك تجربة المتفرج الداخلية، ومخلقا فيه آثارا لا يمحوها الزمن.

بالإضافة إلى ذلك، وهذا مهم للغاية أيضا، نحى أسس الإبداع الرئيسية وقوانين

الطبيعة العضوية التي يقوم عليها فننا الممثلين من التصدع. فمن منا يعرف مع من من المخرجين وفي أى مسرح سوف يعمل. فليس جميع المخرجين ولا المخرجين كلهم يهتمون فى الإبداع باحتياجات الطبيعة ذاتها ومتطلباتها لا بل إن هذه الأخيرة غالبا ما تفسر بفظاظة، وهذا ما يدفع الفنان دائما إلى التصدع. أما اذا كنتم على معرفة قوية بحدود الفن الأصيل، وقوانين الطبيعة الابداعية العضوية، فلن تضيقوا وستدركون أخطاءكم، وتضطلمون بالمقدرة على تصحيح هذه الأخطاء. بعيدا عن الأسس الوطيدة التي فى استطاعة فن المعاناة أن يقدمها لكم، هذا الفن الذى يهتدى بقوانين الطبيعة الفنية، سوف تختلط عليكم الأمور، وتضيق منكم المقاييس، لهذا السبب، أعتبر دراسة أسس فننا، فن المعاناة، أمرا ملزما لجميع الفنانين من جميع الاتجاهات دون استثناء. وعلى كل فنان أن يبدأ عمله المدرسى بدراسة هذه الأسس.

وهتفت متحمسا:

- نعم، نعم. هذا بالتحديد ما أصبو إليه من أعماقى! ولشد ما أشعر بالسعادة لأننى نجحت، ولو جزئيا، فى تحقيق الهدف الرئيسى من فننا، فن المعاناة، فى أثناء عرض الاختبار.

وخفف تورستوف من حماسى قائلا:

- لانتحمس قبل الأوان والا ستضطر فيما بعد للإحساس بخيبة أمل مريرة. لا تخلط فن المعاناة الاصيل بما عرضه علينا طوال المشهد فى أثناء عرض الاختبار.

ومألت كما يسأل مذب أمام القضاء:

- وما الذى عرضه؟

- لقد قلت إنه فى المشهد الطويل كله الذى قمت بأدائه، كانت ثمة لحظات موفقة من المعاناة الاصيلة التى جعلتك قريبا من فننا. ولقد سقتها كيما أوضح لكم أسس اتجاهنا الفنى التى نتحدث عنها الآن. أما مشهد (عطيل) و (ياغو) كله فى عرض الاختبار فلا يمكن اعتباره ولا بأى حال فن معاناة.

- وماذا يمكن اعتباره؟

- فقال أركادى نيكولايفتش محددا.

- هذا ما نسميه «أداء على السجية».

وسألت فأقدا توازنى:

- وما يكون هذا؟

واستأنف تور تصوف:

- فى هذا الأداء، ترتفع بعض اللحظات فجأة إلى مستوى فنى رفيع وتذهل المتفرجين. فى هذه اللحظات يعانى الفنان أو يبدع ارتجالاً بوساطة الإلهام ولكن هل تشعر بنفسك المقدرة والقوة الكافية، روحياً وجسدياً، على أداء مسرحية (عطيل) بفصولها الحمسة الكبيرة بمثل ذلك الاندفاع الذى أدبت به مصادفة مشهد «دما، ياغو، دما» القصير جداً فى عرض الاختبار؟

- لا أعرف...

وأجاب أركادى نيكولايفتش بالنيابة عني:

- أما أنا فأعلم علم اليقين أن مهمة كهذه هى فوق طاقة الفنان حتى وإن كان يتمتع بالإضافة إلى القوة الجسمانية الهائلة، بحيوية داخلية استثنائية! نحن بحاجة إلى أن نساعد الطبيعة بتقنية ميكولوجية مصوغة صوغاً متقناً. ولكنكم لا تفضلون بعد بهذا كله شأنكم فى ذلك شأن ممثلى «الأداء على السجية» الذين لا يعترفون بالتقنية. إنهم مثلك، يعتمدون على الإلهام وحده. فإذا لم يهبط عليهم هذا الأخير فلن يجندوا - لا أنت ولاهم - مائسدون به النقص فى الأداء والفراغات غير المعاشة فى الدور. هذا هو سبب حالات الانهيارات العصبية المديدة فى أثناء أداء الدور، والعجز الفنى التام، والمبالغة الساذجة السطحية فى الأداء. فى هذه اللحظات يسمى أداؤك للدور، مثلما هو الأمر لدى كل ممثل سجية، خالياً من الحياة، ومبتذلاً ومصطنعاً. على هذه الصورة كانت تتناوب لحظات الحماسة مع لحظات المبالغة فى الأداء على نحو متعثر، ويسمى هذا الأداء فى لغتنا التمثيلية، «الأداء على السجية».

لقد ترك انتقاد أركادى نيكولايفتش لميوى أثراً قوياً فى نفسى. ولم يكدرنى هذا الانتقاد فحسب، بل أخافنى أيضاً. لقد شعرت بانحطاط فى قوى، ولم أسمع مقالته نورستوف بعد ذلك.

١٩ عام (١٩٠٠)

استمعنا اليوم إلى مزهد من ملاحظات أركادى نيكولايفتش بصدد أدائها في عرض الاختبار.

ولقد توجه بالحديث، فور دخوله الصف، نحو باشا شوستوف:

- وأنت أيضا قدمت لنا في أثناء العرض، بعض اللحظات الشيقة من الفن الأصيل. ولكن ليس من فن المعاناة، بل وهذا هو الغريب في الأمر، من فن العرض.

وسأل شوستوف باستغراب شديد:

- العرض؟

وسأل الطلاب:

- وما هو هذا الفن؟

- إنه الاتجاه الثاني في الفن. أما فيم يتلخص. فليشرحه لكم من قدمه لنا في بعض من اللحظات الناجحة في أثناء العرض.

واقترح تورستوف متوجها نحو باشا:

- تذكر، يا شوستوف، الكيفية التي تكون بها دور (ياغو) لديك.

فقال شوستوف وكأنما يهزأ نفسه.

- بما أنني كنت أعرف شيئا عن تقنية فننا من عمي، فقد أقبلت على مضمون الدور مباشرة، وأمعت التفكير فيه طويلا.

واستفهم أركادى نيكولايفتش:

- وهل ساعدك عملك؟

فاستأنف باشا ميرثا نفسه:

- قليلا، لقد خيل إلى أنني بلغت المعاناة الأصيلة في البيت. لابل إنني كنت أشعر أحيانا بمواقف معينة من الدور في أثناء التدريبات أيضا. ولذلك أنا لا أفهم ما علاقة فن العرض فيما كنت أفعل.

- في هذا الفن أيضا، يعاني الفنان دوره مرة أو عددا من المرات، سواء كان ذلك في المنزل

أم في أثناء التدرّيات. إن توافر العملية الرئيسية، أى المعاناة، فى الاتجاه الثانى هو الذى يسمح لنا باعتبار هذا الاتجاه فنا أصيلا.
وسألت:

– وكيف تجرى معاناة الدور فى هذا الاتجاه؟ كما فى اتجاهنا؟

– تماما، ولكن الهدف هناك مختلف. إذ يمكن معاناة الدور فى كل مرة كما هو الأمر عندنا فى فن المعاناة. ويمكن معاناة الدور مرة واحدة أو عددا من المرات من أجل ملاحظة الشكل الخارجى، ولورة الشعور بلورة طبيعية، وبعد ملاحظة هذا الشكل يجرى تعلم تكرر بصورة آلية بفضل العضلات المدربة. هذا هو عرض الدور.

على هذا لا تكون عملية المعاناة فى هذا الاتجاه من الفن مرحلة رئيسية فى الإبداع، بل مجرد مرحلة من المراحل الممهدة للعمل الفنى الذى يليه. ويمكن هذا العمل فى البحث عن شكل فنى خارجى للمخلوق المسرحى من شأنه أن يشرح مضمون هذا الخلق بصورة عيانية. ويتوجه الفنان فى أثناء هذا البحث نحو نفسه قبل كل شئ، ويطمح إلى الإحساس بحياة الشخصية المصورة ومعاناتها ولكنى أكرر بأنه لا يسمح لنفسه بذلك إلا فى منزله أو فى أثناء التدرّيات، وليس فى العرض أمام الجمهور.
وقلت مدافعا:

– ولكن شوستوف قد سمح لنفسه بذلك فى عرض الاختبار بالذات! وهذا يعنى أن ما قدمه لنا كان فنا من المعاناة.

ولقد وافقنى أحد الطلاب قائلا إنه قد برزت لدى شوستوف فى الدور الذى قام بأدائه أداء بعيدا عن الصدق، لحظات قليلة من المعاناة الأصيلة الجديرة بفننا.

بيد أن أركادى نيكولايفتش قال محتجا:

– لا، فى فننا – فن المعاناة – يجب أن تجرى معاناة كل لحظة من أداء الدور، وأن يتم تجسيده فى كل مرة بصورة جديدة.

فى فننا، يتم إنجاز الشئ الكثير بطريقة الارتجال حول موضوع واحد معين جرى تثبيته على نحو وطيء. إن إبداعا كهذا من شأنه أن يضيف على الأداء نضارة وعفوية. ولقد انعكس ذلك فى بعض الملاحظات الناجحة فى أداء نازفانوف. ولكنى لم ألاحظ عند

شوستوف هذه النضارة، وذلك الارتجال فى إحساسه بالدور، بل على العكس من ذلك، فقد أعجبت بدقته ومهارته الفنية فى بعض الأحيان. ولكن... كانت تشيع البرودة فى أدائه كله، ولقد دفعنى هذا إلى الاعتقاد بأنه قد توطلت لديه بصورة ثابتة على الدوام أشكال من الأداء لا تفسح مجالاً للارتجال وتحرم الأداء نضارته وعفويته. ومع هذا كنت أشعر طوال الوقت بأن الأصل الذى أخذت تتكرر النسخ وفقه بمهارة، كان أصلاً جيداً وصادقاً، وأنه كان يتحدث عن «حياة النفس الإنسانية» الأصيلة، الحية فى الدور. إن صدى عملية المعاناة السابقة هو الذى جعل العرض فناً أصيلاً فى بعض من مواضع الأداء .

- ولكن من أين جاءنى فن العرض هذا؟

وقال تورتشوف لشوستوف:

- لنمعن النظر فى الأمر. ولنتابع من أجل ذلك روايتك بصدد الكيفية التى اتبعتها فى إعداد دور «ياغو».

وقال باشا متذكراً:

- ولقد استعنت بالمرأة للتحقق من الكيفية التى يجرى بها التعبير عن المعاناة.

- هذا أمر خطير. بيد أنه، فى الوقت نفسه، أمر نموذجى بالنسبة لفن العرض.

فهو يعلم الفنان أن ينظر إلى خارج ذاته، وليس إلى أعماق نفسه.

وقال باشا متذرعاً:

- ولكن المرأة ساعدتنى على رؤية الصورة التى يتم بها التعبير خارجياً عن المشاعر، وعلى فهم هذه المشاعر.

- وهل كانت تلك مشاعرك الخاصة أو مشاعر الدور المقلدة؟

- مشاعرى الخاصة، ولكن المناسبة لياغو.

وسأل أركادى نيكولايفتش متقصياً:

- على هذا، فإن ما كان يشرك فى استخدامك للمرأة، بصفة رئيسية، هو الكيفية التى كانت تنعكس بها جسمانيا المشاعر التى كنت تعانيتها، أى «حياة النفس الإنسانية» بالإضافة إلى الهيئة الخارجية ونمط السلوك.

- بالضبط!

- وهذا أيضا أمر نموذجي بالنسبة لفن العرض. فهو كونه فنا يحتاج إلى شكل مسرحي لا يعبر عن صورة الدور الخارجية وحسب، بل عن خطه الداخلى أيضاً، أى عن «حياة النفس الإنسانية» بصورة رئيسية.

وتابع باشا متذكراً:

- وأذكر أنى فى بعض المواضع كنت أشعر بالرضى والسرور عندما أرى الانعكاس الصحيح لما كنت أشعر به.

- وهل كنت تعمل على تثبيت وسائل التعبير عن الشعور هذه بصورة دائمة؟

- لقد ثبت تلقائياً نتيجة تكرارها الطويل.

- ولقد تكون لديك فى نهاية المطاف شكل خارجى محدد من المعالجة المسرحية الخاصة ببعض أجزاء الدور الناجحة، واضطلعت بتقنية تجسيدها اضطلاعاً جيداً؟

- هكذا على ما يبدو!

وسأل تورسوف متحيراً:

- وأنت طبعاً أخذت تستخدم هذا الشكل فى كل مرة، لدى كل تكرار للإبداع، سواء فى المنزل أو فى أثناء التدريبات؟

واعترف باشا:

- بسبب العادة أغلب الظن.

- والآن، قل لى: هل كان يظهر هذا الشكل المثبت تلقائياً من المعاناة الداخلية فى كل مرة، أم أنه، بعد تلك المرة الأولى التى ولد فيها وتجمد بصورة دائمة، كان يتكرر على نحو كلى دون أى إسهام من الشعور؟

- لقد خيل إلى أنى كنت أعانيه فى كل مرة.

- لا. لم يصل هذا إلى المتفرجين فى عرض الاختبار. فى فن العرض يقومون بما قممت به أنت: انهم يحاولون استدعاء السمات الإنسانية النموذجية المعيرة عن حياة الدور الداخلية ويقومون بتحديددها. وبعد أن يخلق الفنان لكل من هذه السمات الشكل الافضل الثابت

على الدوام يتعلم تجسيداً طبيعياً بصورة آلية دون أى إسهام من شعوره فى لحظة الأداء أمام الجمهور. ويتم بلوغ ذلك بمساعدة عضلات الجسم والوجه المدربة، وبقدرة الصوت والنبيرات ومجمل تقنية الفن ووسائله الماهرة، ويفضل التكرار اللامتناهى. وتكون الذاكرة العضلية متطورة إلى أبعد الحدود عند هؤلاء الفنانين من مدرسة العرض. وبعد أن يعتاد الفنان استنساخ الدور بصورة آلية، يكرر عمله دون أن يصرف قوى عصبية أو روحية. لا بل إن هذه الأخيرة تعتبر زائدة وضارة فى أثناء الإبداع أمام الجمهور، لأن كل استشارة من شأنها أن تهدم سيطرة الفنان على نفسه، وأن تغير من الرسم والشكل المثبتين بصورة دائمة. أما عدم الوضوح أو التردد فى التعبير عن الشكل فيفسد الانطباع الذى يتركه هذا الشكل.

ذلك كله يتعلق، إلى هذا الحد أو ذلك، بالمواضع المشار إليها من أدائك للدور (هاغو). والآن، تذكر ماذا حدث أثناء عملك فيما بعد. وراح شوستوف يتذكر:

- لم يرضنى مواضع الدور الأخرى وشخصية (هاغو) ذاتها. ولقد اقتنعت بذلك بمساعدة المرأة أيضاً. فخطر ببالي، وأنا أفتش فى ذاكرتى عن نموذج مناسب، أحد معارفى ممن لا يمت بصلة إلى الدور، بيد أنه، على الرغم من ذلك، كان تجسيداً ناجحاً كما خيل إلى، للخيال والحقد والقتل.

- فأخذت أنت تنظر إليه من جانب وتكيف نفسك طبقاً له؟

- نعم.

- وماذا فعلت بذكرى تلك؟

وباعتراف باشا قائلاً:

- فى الحقيقة أتى اكتفيت بنسخ عادات صاحبى الخارجية. كنت أراه فى خيالى يمشى ويقف ويجلس، أما أنا فكنت أنظر إليه من جانب وأكرر كل مايفعل.

- هذا خطأ كبير! فقد خنت بذلك فن العرض وانصرفت إلى مجرد المحاكاة الكاريكاتورية والنسخ والتقليد مما ليس له أية علاقة بالإبداع.

- وماذا كان على أن أفعل لأغرس الشخصية التى أخذتها من الخارج مصادقة فى (هاغو)؟

- كان عليك أن تتمثل فى نفسك المادة الجديدة، وأن تنعشها بابتداعات خيال مناسبة كما يتم ذلك فى اتجاهنا - فن المماناة.

ويعتبر عليك أيضا بعد أن تنغمس المادة المنتعشة في نفسك، ويتم تكوين شكل الدور في خيالك أن تقبل على عمل جديد يتحدث عنه بشكل معبر أحد أفضل ممثلي فن العرض وهو الفنان الفرنسي الشهير (كوكلان الأكبر)*

ويخلق الممثل لنفسه نموذجاً في خياله، ومن ثم مثله مثل الرسام يلتقط كل سمة وينقلها إلى نفسه بدلاً من الخشخشة...

كان أركادى نيكولا يفتش يقرأ في كراسة (كوكلان) التي قدمها له إيفان بلاتونوفيتش: «إنه يرى زها معنا يرتديه (طرطوف) فيرتديه. يرى مشيته فيقلدها، يلاحظ سمة معينة من سمات شخصية بطله المتخيلة فيصورها. إنه يكيف وجهه تبعاً لهذه السمات حتى يبدو وكأنه يفصل جلده هو، يقصه ويخطه إلى أن يشعر الناقد القابع في أثناء الأولى بالرضا، ويحتر على الشبه المطلوب (بطرطوف) وليس هذا كل شيء، والا فإن ما ينتج عن ذلك سيكون مجرد شبه خارجي، مثيل الشخصية وليس الشخصية ذاتها. على الممثل أن يجعل (طرطوف)، يتحدث بذلك الصوت الذي يخيّل إليه أنه سيمعه عند (طرطوف). وأخيراً عليه، كيما يحدد سير الدور كله، أن يجعله يتحرك ويمشي ويشير بيديه ويسمع ويفكر مثلما يفعل (طرطوف) أي عليه أن يصنع روح (طرطوف) عند ذلك فقط ستكون الشخصية جاهزة، وسيكون في الإمكان وضعها في إطارها على الخشبة.

ولسوف يقول الجمهور عندئذ: «هاهو ذا . طرطوف»... أو أن عمل الممثل كان رديئاً.

وقلت قلقاً:

– بيد أن هذا أمر في غاية الصعوبة والتمقيد!

– نعم إن (كوكلان) نفسه يعترف بذلك. فهو يقول: إن الممثل لا يعيش، بل يؤدي. إنه يظل بارداً لزاء موضوع أدائه، بيد أن فنه يجب أن يكون كاملاً. وأضاف تورسوف:

– وبالفعل، فإن فن العرض يتطلب الكمال كيما يظل فناً.

وقلت مستفهماً:

– أليس من الأسهل أن نولي الطبيعة والإبداع الطبيعي والمعاناة الأصلية نقتنا؟

* – انظر ترجمتنا لكتاب كوكلان الأكبر «الفن والممثل» – منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية – وزارة الثقافة – دمشق ١٩٨٦.

- إن (كوكلان) يعلن وثقا من نفسه فى هذا الصدد: «الفن ليس هو الحياة الواقعية، بل ليس انعكاسا لها أيضا. الفن هو خالق فى حد ذاته. إنه بخاصيته المجردة يخلق حياته الرائعة الخاصة خارج حدود الزمان والمكان».

ونحن لا نستطيع، بالطبع، أن نوافق على هذا التحدى المتعالى ضد الطبيعة الإبداعية هذا الفنان الوحيد الذى لا يضاهاى ويتصف بالكمال.

وقلت مستثارا:

- وهل يعقل أنهم يؤمنون بالفعل أن تقنيتهم أقوى من الطبيعة ذاتها؟ ما هذا الضلال!

- هم يؤمنون بأنهم يخلقون حياتهم الفنية الخاصة والأفضل. ليست تلك الحياة الإنسانية الواقعية التى نعرفها فى الواقع، بل حياة أخرى جرى تصحيحها من أجل الخشبة.

لهذا السبب نجد أن الممثلين فى مدرسة العرض يعانون كل دور بصورة إنسانية صحيحة فى البداية فقط، أى فى مرحلة العمل التحضيرى، بيد أنهم ينتقلون فى لحظة الإبداع ذاتها على الخشبة إلى المعاناة الشرطية. ومن أجل تبرير هذه المعاناة يأتون بذرائع تقول إن المسرح والعرض المسرحى شرطيان، والخشبة كثيرة جدا بالوسائل وعاجزة عن إعطاء توهم الحياة الحقيقية. لهذا يتعين على المسرح أن يحب الشرطيات لا أن يتجنبها.

هذا الطراز من الإبداع فيه من العمق أقل مما فيه من الجمال، إنه مؤثر أكثر مما هو قوى، والشكل فيه أمتع من المضمون، وهو يؤثر فى السمع والبصر أكثر من تأثيره فى الروح. ولذلك فهو يعجبنا أكثر مما يحرك عواطفنا.

حقا يمكن تلقى انطباعات كبيرة من هذا الفن أيضا. بيد أنها تستحوذ عليك فى أثناء تقبلها، وتحفظ عنها ذكريات جميلة، إنها ليست تلك الانطباعات التى تبعث الدفء فى الروح وتقع منها موقعا عميقا. وتأثير هذا النوع من الفن هو تأثير قوى، ولكنه تأثير لا يدوم. انك تدهش منه أكثر مما تؤمن به، ولذلك لا ينفذ إلى الأعماق، ويدخل فى نطاق هذا الفن وإمكاناته كل ما هو مذهب بدم توفقه وجماله المسرحى أو ما يتطلب حماسة بهية ولكن هذه الإمكانيات اما أن تبدو فضحة جدا أو سطحية للغاية من أجل التعبير عن المشاعر العميقة. إن رهاقة الشعور الإنسانى وعمقه لا يخضعان للوسائل التقنية، فهما يحتاجان إلى عون الطبيعة ذاتها فى لحظة المعاناة الطبيعية وتجسيدها. ومع ذلك كله، ينبغى الاعتراف بأن عرض الدور عرضا تمليه المعاناة الاصيلية هو إبداع وفن.

أخذ غوفوركوف اليوم يؤكد بحماسة كبيرة فى الدرس أنه ممثل من مدرسة العرض، وأن أسس هذا الاتجاه قريبة من روحه، وأن شعوره الفنى إنما ينزع تحديدا إلى توطيد هذه الأسس التى هو معجب بها، وبأنه يفهم الإبداع على هذه الصورة بالضبط وليس على نحو آخر. ولقد أبدى أركادى بيكولايفتش ارتياحه فى صحة هذه التأكيدات وقال إن المعاناة فى فن العرض ضرورية فى حين أن غوفوركوف لا يضعه بقدرته على الاضطلاع بهذه العملية، سواء فى أثناء العمل على الخشبة أو فى البيت. ولكن المجادل أكد بأنه يشعر دائما وعلى نحو قوى بكل ما يفعل أو يعاني على الخشبة.

وقال أركادى نيكولايفتش:

- إن كل امرئ فى كل لحظة من لحظات حياته يحس بشئ ما ويعانى. ولو أنه كان لا يحس بشئ لأمسى فى عداد الموتى. إن المهم هو الشئ الذى تجرى معاناته على الخشبة، أهو مشاعركم الخاصة المشابهة لحياة الدور، أم هو شئ آخر لا يمت إلى هذه المشاعر بصلة؟

غالبا ما يصوغ الممثلون - حتى ذوى الخبرة منهم - فى البيت ما ليس له أية أهمية ولا يعتبر جوهريا أبدا بالنسبة للدور والفن وينقلونه إلى الخشبة. وهذا ما حدث لكم جميعا. فمتكم من قدم لنا فى العرض صوته ونبرته المؤثرة وتقنيته فى الأداء. وآخرون راحوا يسلون النظارة بالجرى النشيط والقفزات الشبيهة بقفزات الباليه، والمبالغة المستميتة فى الأداء والإشارات والأوضاع الجميلة، وباختصار، حملوا معهم إلى الخشبة مالا يحتاج إليه الشخصيات التى قاموا بتصورها.

وأنت، ياغوفوركوف، لم تتناول دورك من ناحية مضمونه الداخلى، ولا من ناحية معاناته، ولا من حيث هو عرض، بل من ناحية أخرى تماما. ومع ذلك تعتقد أنك خلقت شيئا ما فى الفن. ولكن، لايمكن أن يجرى الحديث عن إبداع أصيل إذا لم يكن ثمة شعور حى مشابه لذلك الشعور المفترض لدى الشخصية.

ولذلك، لا تخدع نفسك، والأفضل أن تحاول إدراك أين يبدأ الفن الأصيل وأين ينتهى. وأن تفهم ذلك على نحو أعمق. عندئذ ستقتنع أن أدائك لم يكن يمت إلى هذا الفن بصلة.

- وما يكون أدائي إذن؟

- إنه صنعة. حقا، ليس صنعة رديئة، إذ ينطوى على أساليب تم صوغها صوغا لائقا من أجل تقرير الدور وتصويره تصويرا شرطيا.

وسأغض النظر عن المناقشة الطويلة التي أثارها غوفور كوف، وانتقل مباشرة إلى شرح تورسوف بصدد الحدود التي تفصل بين الفن الأصيل والصنعة.

- لا وجود لفن أصيل دون معاناة. ولذلك فإن هذا الفن يبدأ حيث يبدأ الشعور. وسأل غوفور كوف:

- والصنعة؟

- إنها تبدأ حيث تنتهى المعاناة الإبداعية، أو حينما ينتهى عرض نتائجها. بينما تعتبر عملية المعاناة ضرورية فى فن المعاناة وفى فن العرض، نجد أن هذه العملية غير ضرورية وعرضية فى الصنعة. إن الممثلين من هذا النوع لا يستطيعون خلق كل دور على انفراد، لأنهم غير قادرين على معاناة الشيء المعاش أو تجسيده. إنهم قادرون فقط على قراءة النص بصورة تقريرية، وعلى مصاحبة هذا النوع من التقرير بوسائل أداء مسرحى ثم صوغها صوغا ثابتا. وهذا ما يجعل مهمات الصنعة سطحية للغاية.

وسألت:

- وأين تجسد هذه السطحية؟

- ستفهم ذلك بصورة أفضل عندما تعرف من أين جاءتنا وسائل الأداء الصنعى التى نسميها فى لغتنا بالقوالب التمثيلية الجامدة. وإليك كيف نشأت هذه القوالب، وكيف تم صوغها:

لكى نعبر عن مشاعر دور ما لابد لنا من أن نعائى بأنفسنا مشاعر مشابهة حتى يتسنى لنا معرفتها. إن محاكاة الشعور نفسه أمر مستحيل، ولا يمكننا سوى تقليد نتائج تجلياته الخارجية. بيد أن الممثلين الصنع عاجزون عن معاناة الدور. وهم، لهذا السبب، غير قادرين أبدا على معرفة النتائج الظاهرية لهذه العملية الإبداعية.

ما العمل إذن؟ كيف نمثّر على شكل خارجى دون أن يوحى به شعور داخلى ما؟ كيف نعبر بالصوت والحركات عن نتائج معاناة لا وجود لها؟ ليس أماننا من سبيل سوى اللجوء إلى زيف تمثيلى شرطى سطحي فى الأداء لا يعدو عن كونه تصوير مشاعر دور

غريبة غير معاشة لا يدركها الممثل نفسه الذى يقوم بأداء الدور أداء خارجيا شكليا، وعلى قدر عظيم من البدائية. إن هذا مجرد محاكاة كاريكاتورية سطحية.

إن ممثل الصنعة يقدم للمتفرجين، بمساعدة الإحياء والصوت والحركات، مجرد قوالب خارجية جامدة يزعم أنها تعبر عن «حياة النفس الإنسانية» الداخلية فى الدور، وقناعا ميتا من مشاعر لا وجود لها. ولقد تم من أجل هذا الأداء الخارجى المزيف صوغ تشكيلة كبيرة من الأساليب التصويرية التمثيلية الممكنة، حيث يزعمون أنها تعبر بوسائل خارجية عن مختلف المشاعر التى يمكن أن نلتقيها فى الممارسة المسرحية، اتنا لا نعثر فى هذه الوسائل الصنعية على الشعور نفسه، بل على محاكاة كاريكاتورية له وشبه خارجى مفترض لنتائجه، كما لا نجد فيها مضمونا روحيا، بل مجرد وسيلة خارجية يزعمون أنها تعبر عن هذا المضمون.

وتحافظ التقاليد الصنعية الموروثة من السلف على بعض هذه الوسائل الثابتة دوما مثل: وضع اليد على القلب تمييزا عن الحب، وتمزيق باقة القميص أو السترة لدى التعبير عن الموت. كما أن بعضها الآخر مأخوذ بشكله الجاهز من المعاصرين الموهوبين (مثل فرك الجبين بظاهر اليد كما كانت تفعل فيرا فيود وروفا كوميسا رجيفسكايا فى لحظات الدور التراجيدية). وأخيرا من الوسائل ما يخرعه الممثلون أنفسهم.

وثمة أسلوب خاص فى الصنعة من أجل قراءة الدور بصورة تقريبية، أى من أجل الصوت والنطق والكلام (ارتفاعات وانخفاضات صوتية مبالغ بها فى لحظات حساسة من الدور يتممسون أدائها فى تهديدات (تريمولات)* تمثيلية خاصة أو تنحيقات (فيوريتورات)** صوتية إنشادية مميزة. وهناك وسائل مخصصة للمشية (ممثلو الصنعة لا يمشون على أرض المسرح، بل يخطرون) وللحركات والأفعال والتشكيل الجسماني والأداء الخارجى (وهذه قوية على نحو خاص لدى ممثلى الصنعة وهى تقوم على أساس من الجمالية الممجوجة لا الجمال، وثمة وسائل للتعبير عن مختلف المشاعر والانفعالات الإنسانية (الكشف عن الأسنان وإدارة المقلتين فى محجرهما فى أثناء الغيرة، كما يفعل نازفانوف، وتغطية العينين والوجه كله بالكفين بدلا من البكاء، والإمساك بالشعر فى حالات اليأس) وثمة وسائل أخرى لتقليد عدد كبير من الشخصيات والأنماط من مختلف

* (Tremolo إيطالى) المعنى الحرفى: مهتز، وهو إعادة صوت واحد إعادة سريعة متكررة.

** (Fioritura إيطالى) المعنى الحرفى: الأزهار. وهى مقطع زخرفى يزين اللحن كان يستخدم بصورة رئيسية فى أوبرا القرن الثامن عشر الإيطالية.

فئات المجتمع، (فالفلاحون يصقون على الأرض ويمسحون أنوفهم بأذيال ستراتهم، والعسكريون يقطعون بالمهاميز المثبتة في أحذيتهم، والنبلاء يلعبون بالمنظير (لوريت) وهناك وسائل مخصصة لتصوير العصور (الإشارات الأوبرالية لتصوير العصور الوسطى وترقيص الأرجل لتصوير القرن الثامن عشر)، وثمة وسائل أخرى لأداء مسرحيات وأدوار بكاملها (رئيس البلدة)*، احناء الجسم في اتجاه الصالة على نحو خاص، ووضع راحة اليد على الشفاه في حالة الأداء الجانبي (Aparte). ولقد أصبحت جميع هذه العادات التمثيلية عادات تقليدية مع مرور الزمن.

وهكذا يجرى صوغ إلقاء تمثيلي عام، ونمطية جامدة في قراءة الدور بصاحبان بمؤثرات حسية وجمالية أوضاع وإشارات مسرحية خاصة محسوبة بشكل مسبق.

وبعد صنع وسائل الأداء الآلية الجاهزة بسهولة بفضل عضلات الممثلين الصنع المدربة، حيث يجرى التعود على هذه الوسائل لتصبح طبيعة ثانية لهم تحل محل طبيعتهم الإنسانية على الخشبة.

وسرعان ما يلى قناع الشعور هذا الميث بصورة دائمة، ويفقد إشارته الضعيفة إلى الحياة، ويتحول إلى مجرد قالب تمثيلي آلى حامد أو دلالة خارجية شرطية. وتشكل سلسلة طويلة من هذه القوالب الجامدة المقررة بصفة دائمة طقوسا تمثيلية تصويرية، أو مراسم تصاحب تقرير المسرحية الشرطي. إن الممثلين من مذاهب الصنعة، يريدون استبدال المعاناة الحية الأصلية والإبداع بوسائل أداء خارجية مختلفة. بيد أن الشعور الأصيل لا يخضع إلى التعبير بوسائل الصنعة الآلية.

ومازال بعض هذه القوالب الجامدة يتمتع بخاصية تأثير مسرحية، أما القسم الأعظم منه فهو مهين بما فيه من رداءة الذوق، وضآلة الاستيعاب، وسطحية العلاقة بالشعور الإنساني، أو ببساطة، بما فيه من غباء.

بيد أن الزمن والعادة الطويلة يجعلان حتى من الأمور الشائثة أو الخالية من المعنى شيئا قريبا ومألوفا (من ذلك، مثلا، تصعيرات الممثلين الكوميديين في مسرحيات الأوبريت، والعجوز الكوميدي المتصايب، وأبواب الصالة المسرحية التي تفتح على مصراعها تلقائيا لدى دخول بطل المسرحية وخروجه، حيث يعتبر بعضهم ذلك كله ظواهر طبيعية تماما في المسرح).

* شخصية رئيسية في مسرحية الكاتب الروسى الكبير نيكولاى غوغول «المفتش».

لهذا السبب، دخلت حتى القوالب الجامدة المصطنعة فى الصنعة، وصارت الآن فى عداد مراسم الطقوس المسرحى، وثمة قوالب جامدة أخرى انحطت إلى درجة لم يعد معها فى الإمكان معرفة أصلها على الفور. لقد تحولت الوسيلة المسرحية التى فقدت جوهرها الداخلى الذى تولدت عنه إلى شرطية مسرحية ليس لها أية صلة بالحياة الحقيقية، وهى، لهذا السبب، تشوه طبيعة الفنان الإنسانية. ونجد كثيرا من هذه القوالب الشرطية الجامدة فى فن الباليه وفن الأوبرا وعلى وجه الخصوص فى التراجيديا الكلاسيكية المزيفة التى يريدون فيها أن يعبروا عن معاناة الأبطال المعقدة السامية بوسائل صناعية مقررة سلفا بصورة دائمة (من ذلك الجمالية المصطنعة أو المرونة المفرطة، و«انتزاع» القلب من الصدر فى لحظات اليأس، وهز الأيدي للتعبير عن الرغبة فى الانتقام ورفع الأذرع للصراعة والابتهاال).

ويعتقد الممثل الصناعى أن مهمة الإلقاء التمثيلى العام (ومن ذلك الرقة المبالغ فيها خلال اللحظات الشاعرية، والرتابة المملة لدى التعبير عن الشعر الملحمى، والإلقاء التمثيلى الجمهورى لدى التعبير عن الحقد، والدموع الزائفة التى ترشح من الصوت لدى التعبير عن فداحة الخطيئة) تكمن فى إضفاء طابع النبيل على صوت الممثل ونطقه وحركاته، وجعل ذلك كله جميلا وقويا بتأثيره المسرحى وتعبيره الفنى. بيد أنهم للأسف، لا يفهمون النبيل بصورة صحيحة دائما، ويتصورون الجمال بصورة غير محددة، أما الخاصية التعبيرية فغالبا ما يملئها عليهم الذوق المنحط الذى هو فى الحياة أكثر من الذوق السليم. من هنا نشأ التزويق بدلا من النبيل، والجمال الممجوج بدلا من الجمال الحقيقى، والتأثير المسرحى بدلا من قوة التعبير. وبالفعل، ابتداء من الإلقاء الشرطى والنطق وانتهاء بمشية الممثل وإشارته، ذلك كله، راح يوظف فى خدمة الجانب الصارخ من المسرح. هذا الجانب الذى يعوزه الكثير من التواضع كيما يصبح جاثيا فنيا.

لقد تحول كل من الإلقاء الصناعى ومرونة جسم الممثل إلى مجرد مؤثر من مؤثرات العرض، ونبيل مبالغ فى تزويقه، ولقد نشأ عنهما نوع من الجمال المسرحى المصطنع. لا يمكن للقالب الشرطى الجامد أن يحل محل المعاناة.

بيد أن المصيبة تكمن فى إن القالب الجامد لزق وملحاح بطبيعته. إنه ينفذ إلى الإنسان كالصدا، ويتغلغل إلى الأعماق ما إن يجد منفذا إليها، وهو يتكاثر ويسعى إلى الاستيلاء على جميع أجزاء الدور وجهاز التعبير عند الممثل. إن القالب الجامد يملأ كل

مكان فارغ في الدور لما يحتلته الشعور الحي بعد ويتولد هناك. بالإضافة إلى ذلك، غالبا ما يبرز القلب الجامد ويتقدم إلى أمام قبل أن يستيقظ الشعور ويحجبه. لهذا ينبغي أن يكون الممثل يقظا ليمنع عن نفسه خدمات القلب الجامد الملحاح. ويصدق كل ما قيل علي الممثلين الموهوبين القادرين على الإبداع الأصيل أيضا. ويمكن القول عن الممثلين من الطراز الصنعى إن مجمل نشاطهم المسرحى إنما يفضى إلى اختيار القوالب الجامدة وتركيبها بمهارة. ويتمتع بعض هذه القوالب بجماله الخاص المصطنع وخاصيته فى الإمتاع، حتى أن المتفرج غير المجرب قد لا يلاحظ أن هذه القوالب ما هى إلا عمل من أعمال التمثيل الآلى.

ولكن القوالب التمثيلية الجامدة لا تستطيع فى حد ذاتها استثارة المتفرجين مهما بلغت حدا من الكمال. وهى لذلك تحتاج إلى بعض المؤثرات الإضافية، وهذه المؤثرات هى وسائل خاصة تطلق عليها تعبير العاطفة التمثيلية. إن العاطفة التمثيلية ليست عاطفة أصلية أو معاناة فنية حقيقية للدور، بل هى مجرد إثارة مصطنعة لأطراف الجسم.

فإذا ما شددنا قبضتنا، مثلا، وضغطنا بقوة على عضلات الجسم، أو أخذنا نتنفس بصورة تشنجية، نستطيع بذلك أن ندفع أنفسنا إلى توتر جسمانى شديد غالبا ما تستقبله الصالة على أنه مظهر من مظاهر الحيوية الداخلية القوية التى تستثيرها عادة المشاعر القوية ويمكن التحرك بسرعة وإبداء القلق بروح باردة ودونما سبب، أى بصورة غير محددة وسوف يخلق ذلك شيئا ضعيفا بحالة التهيج الجسمانى.

ويشير الممثلون من الطراز الأكثر عصبية العاطفة التمثيلية فى أنفسهم بتهيج أعصابهم تهيجا مصطنعا، وينشأ عن ذلك نوع من الهستيريا المسرحية أو النسائية الهستيرية أو النشوة المريضة التى غالبا ما تكون بلا مضمون، مثلها فى ذلك مثل التهيج الجسمانى المصطنع إنما فى كلتا الحالتين لسنا إزاء أداء فنى، بل أمام أداء مصطنع، ولا نتعامل مع مشاعر الإنسان - الفنان الحية المكيفة طبعاً للدور الذى يؤديه، بل مع عاطفة تمثيلية، بيد أن هذه العاطفة، على الرغم من ذلك، تبلغ هدفها، وتعطى إشارة ما إلى الحياة فتترك انطبعا معينا لأن الناس المتخلفين فنيا لا يميزون فى نوعية هذا الانطباع ويرضون بتقليد فظ، وغالبا ما يكون الممثلون من هذا النوع واثقين من أنهم يعملون لخدمة الفن الاصيل، غير مدركين أنهم ببساطة يتعاطون الصنعة المسرحية.

فى حصه اليوم، استأنف أركادى نيكولايفتش تحليل عرض الاختبار.

ولقد كان نصيب المسكين فيوتسوف من التعنيف أكثر من غيره. فأركادى نيكولايفتش لم يعترف بأدائه حتى على أنه صنعة.

وتدخلت فى الحديث:

- وما يكون أدائه إذن؟

- إنه أبشع أنواع التكلف.

وسألت بصورة عارضة:

- وهل كان أدائى خاليا من هذا التكلف؟

- لا

وهتفت برعب:

- أين؟ لقد قلت لى بأنى كنت أودى على السجبة!

- ولقد أوضحت أن هذا الأداء يتكون من لحظات إبداع حقيقى تتناوب مع لحظات أخرى...

وأفلت السؤال منى:

- من الصنعة؟

- من أين لك الصنعة، فهى تتأتى بالعمل الطويل كما هو الأمر عند غوفوركوف، أما أنت فلم يكن لديك الوقت لذلك، ولهذا السبب أخذت تحاكى البريرى محاكاة كاريكاتورية بوساطة قوالب جامدة لا يستشعر فيها أى نوع من التقنية كالتى نجدتها عند الهواة. إن التقنية لابد منها فى الفن والصنعة على السواء.

- ومن أين جاعتنى هذه القوالب الجامدة مادمت أصعد الخشبة للمرة الأولى؟

- أعرف فنانتين لم تريا أيا من المسارح أو العروض أو التدريبات المسرحية، ومع ذلك قامتوا بأداء إحدى التراجيديات بقوالب جامدة مغرقة فى الابتذال والانحطاط.

- إذن، كان أدائى مجرد تكلف من أعمال الهواة.

وأكد أركادى نيكولايفتش:

- نعم! مجرد تكلف لحسن الحظ.

- ولماذا «لحسن الحظ» هذه؟

- لأن النضال ضد التكلف الذى تتصف به أعمال الهواة أسهل من النضال ضد الصنعة المتأصلة. إن المبتدئين مثلكم، إذا كانت لديهم موهبة، قادرون على أن يشعروا جيداً بالدور ولو للحظة، ولكن ليس فى استطاعتهم التعبير عن مجمل الدور بشكل فنى متماسك لهذا نراهم يلجئون دائماً إلى التكلف. ولا ضير من هذا التكلف فى المراحل الأولى، ولكن لا ينبغي أن ننسى أنه ينطوى على خطر كبير، ويجب النضال ضده منذ الوهلة الأولى حتى لا ينمى الممثل فى نفسه مثل هذه العادات التى تشوهه وتصدّع موهبته الطبيعية. حاولوا أن تدركوا إذن أين يبدأ كل من الصنعة والتكلف العادى وأين ينتهيان.

- وأين يبدأ كل منهما؟

- سأحاول أن أشرح لك هذا معتمداً عليك أنت، أى سأخذك مثالا على ما أقول. فانت إنسان ذكى ولكن، لسبب ما، كان كل ما فعلته فى عرض الاختيار سخيفاً باستثناء بعض اللحظات. أحقاً أنك تؤمن بأن البربر أو المغاربة الذين اشتهروا أيام مجدهم بالتهذيب كانوا أشبه بالحيوانات المتوحشة التى تروح وتجيء حبيسة فى قفص؟ إن المتوحش الذى صورته كان يزمجر حتى فى حديثه الهادئ مع البار وكشر عن أسنانه ويدير عينيه فى محجرهما. من أين جاءك هذا التفسير؟ اشرح لنا كيف وجدت هذه السخافة طريقها إليك؟ ترى، هل لأن الأشياء السخيفة تصبح أمورا ممكنة عند الممثل التائه الذى أضاع طريقه الإبداعية؟

ووصفت طريقة إعدادى الدور فى البيت بصورة تفصيلية كبيرة، وسقت تقريراً كل ما هو مسجل لدى فى دفتر المذكرات اليومية. كما نجحت فى عرض شئ ما بواسطة الأفعال، لابل إنى وضعت الكراسى وفقاً لترتيب الأثاث فى غرفى من أجل إيضاح أكبر. ولقد ضحك أركادى نيكولايفتش كثيراً فى بعض المواضع التى كنت أعرضها. ثم قال عندما انتهيت من الوصف.

- انظروا كيف يتولد أرواً نوع من أنواع الصنعة. وهذا يحدث، قبل كل شيء، عندما تأخذ على عاتقك أداء عمل هو أكبر من طاقتك، عمل لا تعرفه ولا تشعر به.

لقد بدا أن مهمتك الرئيسية في عرض الاختبار هي أن تذهل المتفرجين وتصعقهم بماذا؟ ترى، بمشاعر عضوية أصيلة تناسب الشخصية المصورة؟ ولكن لم تكن هذه المشاعر موجودة لديك. كما لم تكن ثمة شخصية حية متكاملة تستطيع أن تستنسخها ولو نسخاً خارجياً على الأقل. فماذا بقي أمامك من شيء تفعله؟ التمسك بأى سمة عابرة تبرز في ذهنك مصادفة. ففعلت، كما هو الأمر بالنسبة لكل امرئ، الكثير مما يتم حفظه لطلوئى الحياة. إن ذاكرتنا تحفظ الانطباعات بصورة ما. ولدى الحاجة تظهر هذه الانطباعات بصورة معبرة. ونحن قلما نهتم في أثناء هذا التعبير السريع و«العام» بأن يكون تعبيرنا مطابقاً للواقع، بل نكتفى بسمة معينة أو إشارة واحدة. لا بل إن الممارسة الحياتية ذاتها قد وضعت أنماطاً جامدة أو دلالات تصويرية خارجية من أجل تجسيد هذه الصور الفنية. فإذا ما قيل لأى منا: قم الآن، ودون أى إعداد، بـ«المتوحش» «بصفة عامة»، فإنى أؤكد لكم بأن الغالبية العظمى سوف تفعل ما فعلته أنت في أثناء العرض، ذلك لأن التحرك السريع والزمرجة والكشف عن الأسنان وتحريك حذقتى العينين لإظهار بياضهما، ذلك كله، قد اندمج في مخيلتنا منذ القدم مع تصورنا الخاطئ عن الإنسان المتوحش.

هذه الوسائل «العامة» متوافرة لدى كل شخص، وتستخدم من أجل التعبير عن الغيرة والغضب والاضطراب والسعادة واليأس وغير ذلك من العواطف الإنسانية، وهى تستخدم بمعزل عن الطريقة التى يحس بها الإنسان بهذه العواطف، أو زمن هذا الإحساس وظروفه. إن هذا النوع من «الأداء»، أو بالأحرى هذا التصنع فى الأداء هو سطحى ويأتى إلى درجة مضحكة: فلكى يمبروا عن القوة التى لا وجود لها فى الواقع لديهم ينفجرون بالصراخ، ويزايدون من إحياء الوجه فيصلون به حد المبالغة، ويضخمون تعبيرية الحركات والأفعال، ويلوحون بالأيدى ويضغطون بها على الرأس... إن وسائل الأداء هذه متوافرة لديك أيضاً، ولكنها قليلة عندك لحسن الحظ. لهذا لم يكن غريباً أن تستفدها خلال ساعة عمل. إن وسائل الأداء المصطنعة هذه تظهر تلقائياً وعلى الفور، وهى سرعان ما تبعث على السأم. وعلى العكس تماماً، لا تتأتى وسائل التعبير الفنى الأصيلة إلا بصعوبة، ويتطلب خلقها للتعبير عن حياة الدور وقتاً طويلاً. بيد أنها فى المقابل لا تبعث على السأم أبداً، وتحدد تلقائياً، وتتطور باستمرار، وتستحوذ دائماً على الفنان وعلى المتفرجين. لهذا السبب نجد أن

الدور الذى يقوم على أساس وسائل الأداء الطبيعية دائم النمو، أما الدور الذى يقوم على أساس من التكلف والتصنع المبتذل، فنجدته سرعان ما يمضى دوراً آلياً، عديم الروح.

هذه القوالب «الإنسانية العامة» الجامدة التى تشبه - إذا جاز الوصف - لقيفا من الحمقى الخدومين هى أشد خطراً علينا من ألد الأعداء. هذه القوالب تقبع فى داخلك وفى داخل كل إنسان. ولقد استخدمتها بدورك على الخشبة لأنك لما تستحوذ بعد على قوالب جاهزة تقوم على صوغها التقنية الصناعية.

وكما نرى، يبدأ كل من التكلف والصنعة من حيث تنتهى المعاناة. بيد أن الصنعة منظمة ومكيفة لاستبدال التكلف العادى بالشعور، وتستخدم فى ذلك قوالب جامدة مصوغة، بينما التكلف لا يضطلع بمثل هذه القوالب المصوغة ويستخدم دونما تمييز كل مايقع عليه من قوالب «إنسانية عامة» جامدة أو «سلفية» لم تشحذ، ولم يجر صوغها من أجل المسرح.

إن ما حدث لك أمر يمكن فهمه وتبريره بالنسبة لمبتدئ. ولكن كن حذراً فى المستقبل فمن التكلف السطحي والقوالب «الإنسانية العامة» الجامدة يتم صوغ أردأ أنواع الصنعة فى نهاية المطاف. ولذلك لا تجمل هذا التكلف ينمو ويتطور.

ومن أجل تحقيق ذلك، ثابر فى النضال ضد القوالب الجامدة من جهة، وتعلم فى الوقت نفسه، معاناة الدور، ليس فى لحظات متفرقة من العرض وحسب كما حدث فى «عطيل»، بل طوال الوقت الذى تعبر فيه عن حياة الشخصية المصورة.

بهذا ستقدم العون لفنك بالابتعاد عن «الإداء على السجية» وبالانضواء تحت لواء فن المعاناة.

١٩ عام (..) ١٩

لقد تركت كلمات أركادى نيكولايفتش فى نفسى انطباعاً كبيراً. لابل إن ثمة لحظات قادنى فيها تفكيرى إلى أنه ينبغي أن أهرج الدراسة.

لهذا السبب، عندما التقيت مع تورسوف فى حصة اليوم، تابعت أسئلتي. وكنت أود التوصل إلى استنتاج عام من كل ما قيل فى الحصص السابقة. ولقد توصلت فى نهاية المطاف إلى أن أدأى هو عبارة عن خليط من لحظات الإلهام، أى من أفضل ما هو موجود فى عملنا، من لحظات التكلف التى تعتبر أردأ ما فى هذا العمل.

وقال لى توريسوف مطمئنا:

- ليس هذا أسوأ ما فى الأمر، فما فعله آخرون لهو أسوأ وأشد خطرا. إن هوابتك السطحية يمكن علاجها، أما أخطاء هؤلاء فتصدر عن مبدأ واع ولا يتسنى دوما تغييره أو انتزاعه من جذوره المتأصلة لدى الفنان.

- وما هو هذا الشيء؟

- سوء استغلال الفن.

وسأل الطلاب:

- وأين يكمن هذا الاستغلال؟

- فيما فعلته فيليامينوفا على سبيل المثال.

وقفزت فيليامينوفا من مكانها من شدة وقع المفاجأة:

- أنا؟! وماذا فعلت؟

وأجاب أركادى نيكولايفتش:

- لقد عرضت علينا ذراعيك وساقيك وقوامك كله. فهذا مايمكن رؤيته بصورة أفضل عندما يتم عرضه على الخشبة.

وسألت جميلتنا المسكينة وقد تملكها الحيرة:

- أنا؟ أنا عرضت ذراعى وساقى؟

- نعم، بالضبط؛ لقد عرضت ذراعيك وساقيك.

وراحت فيليامينوفا تغمغم بالحاح:

- شئ مخيف! ما أظنم هذا! غريب أنا فعلت ذلك دون أن ألاحظ شيئا؟

- هذا ما يحدث دوما مع العادات المتأصلة.

- ولماذا امتدحتنى إذن؟

- لجمال ساقيك وذراعيك.

- وما وجه السوء فى هذا كله؟

- فى أنك أخذت تغنجن للصالة ولم تقومى بأداء المشهد.

لم يكتب شكسبير «ترويض الشرسة» من أجل ذلك، أى من أجل أن تعرض الطالبة فيليامينوفا مفاتن ساقها للمتفرجين وتفتح للمعجبين. لقد كان عند (شكسبير) هدف آخر ظل غريبا عنك ومجهولا لنا.

للأسف، غالبا ما يستغل فنانا من أجل أهداف غريبة تماما عنه.. أنت من أجل عرض جمالك، وآخرون كيما يحققوا لأنفسهم الشهرة والنجاح الذى يعتمد على الألق الخارجى وروح الوصولية. تلك ظواهر اعتيادية فى عملنا، وأنا أسارع فأحذركم منها. تذكروا جيدا ما سأقوله لكم الآن: إن المسرح بفضل جماهيرته وناحية العرض العيانية فيه هو سلاح ذو حدين. إنه يحمل رسالة اجتماعية مهمة من جهة، ويشجع هؤلاء الذين يريدون استغلال فنانا ويصعدوا من جهة ثانية. ويستغل هؤلاء قلة فهم بعض الناس، وفساد ذوق بعضهم الآخر. إنهم يلجئون إلى المكائد والمحسوبيات وغير ذلك من الوسائل التى لا علاقة لها بالإبداع. هؤلاء المستغلون هم ألد أعداء الفن، ويجب النضال ضدهم بحزم أكبر، وإذا لم تنجحوا فى ذلك لا تنوخوا فى طردهم نهائيا من المسرح.

ثم توجه تورستوف بالحديث ثانية نحو فيليامينوفا قائلا:

- لهذا عليك أن تقررى بشكل نهائى هل جئت لخدمة الفن والتضحية فى سبيله أم من أجل استغلاله وخدمة أغراضك الشخصية؟
وأردف تورستوف متوجها نحو الجميع:

- ليس فى استطاعتنا تقسيم الفن إلى أصناف إلا من الناحية النظرية. أما الواقع والممارسة العملية فلا يحسبان حسابا لهذه التسميات، ويخلطان بين جميع الاتجاهات. وبالفعل، كثيرا ما نرى كيف يهوى فنانون كبار بسبب ضعفهم الإنسانى إلى مستوى الصنعة، وكيف يرتقى بعض الممثلين الصنع فى بعض الأحيان إلى مستوى الفن الأصيل.

وحدث الشئ نفسه لدى أداء كل دور وفى كل عرض. حيث نجد المعاناة الأصيلة تتعاشى جنبا إلى جنب مع لحظات من العرض والتكلف الصنعى وسوء الاستغلال. وكلما تعاطمت ضرورة معرفة الفنان حدود فنه - ازدادت أهمية أن يدرك الممثلون الصنع أين الخط الذى يبدأ وراءه الفن.

وهكذا، ثمة اتجاهان أساسيان فى عملنا: فن المعاناة وفن العرض. وهذان الاتجاهان يتألفان على خلفية عامة هى الصنعة المسرحية الجيدة منها والردئية وينبئ أن نلاحظ أيضا

أنه فى لحظة الحماسة الداخلية يمكن أن تنطلق، من خلال القوالب الجامدة التى تبعث على السأم ومن خلال التكلف، ومضات إبداع أصيل.

ومن الضرورى أن نحصى فننا من الاستغلال أيضا، فهذا الشر يتسلل دائما إلى فننا بصورة غير ملحوظة.

أما الهواية السطحية فهى مفيدة وخطيرة فى آن معا. وذلك تبعاً للطرق التى يتم اختيارها.

وسألت مستقيها:

- وكيف تتفادى جميع هذه الأخطار التى تهددنا؟

- ثمة وسيلة واحدة لا بدبل عنها كما قلت، وهى أن نحقق على الدوام هدف فننا الأساسى الذى يكمن فى خلق «حياة النفس الانسانية» فى الدور والمسرحية وفى تجسيد هذه الحياة بصورة فنية وفى شكل مسرحى جميل. إن هذه الكلمات لتتطوى على المثل الأعلى الذى يجب أن يهتدى به الفنان الأصيل.

ولقد تبين لى من أحاديث تورسوف أن ظهورنا على خشبة كان مبكرا جدا، وأن عرض الاختبار قد أساء إلى الطلاب أكثر مما قدم لهم الفائدة.

وعندما كاشفت أركادى نيكولايفتش بفكرتى هذه اعترض قائلا:

- لقد أوضح لكم العرض ما يجب ألا تقوموا به أبدا على خشبة، وما ينبغى أن نسعى إلى تجنبه بحزم فى المستقبل.

وفى نهاية الحديث، أعلن لنا تورسوف، وهو يودعنا، أننا سوف نبدأ اعتبارا من يوم الغد دروساً تهدف إلى تطوير أصواتنا وأجسامنا، أى دروساً فى الغناء والإلقاء والجمباز والإيقاع والمرونة والرقص والمبارزة والألعاب البهلوانية. وسوف يتم اجراء هذه الحصص يوميا، لأن عضلات الجسم تتطلب تمارين منتظمة، دعوية وطويلة من أجل تطويرها.

٣ - الفعل . كلمة دلو. (الظروف المقترحة)

... .. عام (١٩)

اجتمعنا اليوم فى قاعة المسرح المدرسى، وهى قاعة ليست كبيرة، ولكنها مجهزة تجهيزا كاملا.

دخل أركادى نيكولايفتش وألقى علينا نظرة فاحصة ثم قال:

- اصعدى خشبة المسرح، باماليتكوبا.

ليس فى مقدورى وصف الفزع الذى استولى على الفتاة المسكينة. فلقد اضطربت فى مكانها، لا بل تباعدت قدماها على الأرضية الملساء تماما مثلما يحدث لجرو صغير ولقد أمسكوا باماليتكوبا، فى نهاية المطاف، واقتادوها نحو تورستوف الذى كان يضحك مثل طفل.

حجبت وجهها بكلمات يديها وراحت تردد بسرعة كبيرة:

- لا أستطيع، يا أعزائى! إنى أخاف يا أحبائى!

فقال تورستوف دون أن يلقى بالا إلى ارتباكها:

- هدئى من روعك، وهيا نغم بالأداء. وإليك فيم يكمن مضمون مسرحيتنا: سيرفع الستار وأنت جالسة على الخشبة. وحيدة. وسوف تظلمين جالسة ما دام الستار مفتوحا... وأخيرا يسدل الستار. هذا هو كل شئ. لا يمكن التفكير بشئ أسهل من هذا. أليس كذلك؟

ولم تجب الموليكتوكوفا. عندئذ، أخذها تورتسوف من ذراعها واقتادها بصمت إلى الخشبة. وأغرق الطلاب في الضحك.

التفت أركادى نيكولايفتش بسرعة وقال:

- يا أصدقائي، أتم الآن في فصل دراسي. والموليكتوكوفا تجتاز لحظة مهمة من حياتها الفنية. ينبغي أن تعرف متى نضحك ومتى نضحك.

صعدت الموليكتوكوفا الخشبة مع تورتسوف، في حين كان الجميع يجلسون صامتين منتظرين وسيطر جو مهيب كما يحدث عادة قبل بداية العرض.

وقتح الستار أخيرا ببطء، حيث كانت الموليكتوكوفا تجلس في وسط الخشبة بالقرب من مقدمتها تماما. كانت تخفي وجهها بيديها كما لو أنها تخاف من رؤية المتفرجين ولقد دفعنا الصمت المطبق إلى توقع شيء ما يصدر عن الموليكتوكوفا الجالسة على الخشبة كان فاصل الصمت يفرض هذا.

وأغلب الظن أن الموليكتوكوفا شعرت بذلك وأدركت أنه لا بد لها من أن تفعل شيئا ما. رفعت إحدى راحتيها عن وجهها، ثم رفعت الأخرى، ولكنها، في أثناء ذلك، أطرقت رأسها ولم نعد نرى سوى قمة رأسها مع مفرق الشعر. وساد فاصل صمت جديد مرهق.

أخيرا، وقد شعرت الموليكتوكوفا بجو الانتظار العام، ألقت نظرة إلى الصالة، بيد أنها أشاحت وجهها في الحال كمن عشي بصره نور قوي، وأخذت تصلح من هندامها، وتغير من جلستها، وتتخذ أوضاعا سخيفة، تارة تستلقي إلى وراء، وأخرى تميل إلى جميع الجهات، ثم تشد تنورتها القصيرة باجتهاد، أو تتفحص شيئا ما على الأرض بانتباه.

ولقد أشفق عليها أركادى نيكولايفتش في نهاية المطاف وبإشارة منه تحرك الستار.

وهرعت نحو تورتسوف، وطلبت منه أن يسمح لي بأداء مثل هذا التمرين.

وجلس في منتصف المسرح.

لا أكذب إذا ما قلت بأنني لم أشعر بالفزع، فالتمرين لم يكن عرضا مسرحيا. ولكنني، رغم ذلك، شعرت بنوع من الازدواجية من تنافر المتطلبات: فالظروف المسرحية كانت تدفعني إلى أن أعرض، أما الأحاسيس الإنسانية التي كنت أفتش عنها وأنا على الخشبة فكانت تتطلب العزلة. شخص ما في داخلي كان يرغب في تسلية الجمهور، بينما

كان شخص آخر ينهاى عن توجيه الانتباه اليه. ولقد كانت الرجلان والذراعان والرأس والجذع تضيق - على غير ارادة منى - اضافات ما خطرة وزائدة على الرغم من أنها كانت تنفذ ما أرهده منها.

كنت أضع يدى أو قدمى ببساطة فإذا بها تأتى بحركة على هواها. وفى النتيجة كنت أظهر فى وضع من ستلتقط له صورة فوتوغرافية.

وما أبعث ذلك على الدهشة! فلقد صعدت خشبة المسرح مرة واحدة، وما تبقى من الزمن كنت أعيش حياة إنسانية طبيعية. من ذلك، كان من الأسهل على بمراحل أن أجلس على الخشبة بصورة لا إنسانية، أى بصورة تمثيلية غير طبيعية. فالكذب المسرحى على الخشبة أقرب إلى الصدق الطبيعى. ولقد قيل لى إن وجهى أمسى على الخشبة غيباء، وغلب عليه الشعور بالذنب أو الرغبة فى الاعتذار. لم أكن أعرف ماذا على أن أفعل وإلى أين أنظر. أما ترسوف فقد أرهقنى ولم يستلم. وقام بمدى طلاب آخرون بالتمرين نفسه.

بعد ذلك أعلن أركادى نيكولايفتش قائلاً:

- لتتابع الآن مابدأنا به فنحن سنمود... إلى هذه التمارين فى المستقبل، ولسوف نتعلم كيف تجلس على الخشبة.

واستفهم الطلاب:

- كيف تجلس! ولكننا ما قد جلسنا.

وقال أركادى نيكولايفتش بحزم:

أنتم لم تجلسوا كما يجب.

- وكيف كان ينبغي أن تجلس؟

وبدلاً من الإجابة، نهض تورستوف بسرعة، واتجه نحو المسرح بخطوة عملية. وهناك جلس مثاقلاً فى مقعد وثير ليستريح كما لو كان فى منزله.

ولم يفعل شيئاً أبداً، بل لم يحاول أن يفعل شيئاً، ومع ذلك، اجتذب جلوسه العادى انتباهنا. أما نحن، فكنا نرقبه ونريد أن نعرف ماذا يجول فى قرارة نفسه: ابتسم، فابتسمنا نحن كذلك. استغرق فى التفكير، فأردنا معرفة ما يجرى بذهنه، ألقى نظرة إلى شئ ماء، فشرعنا بأنه علينا أن ننظر ما هو الشئ الذى استرعى انتباهه.

فى الحياة لن نعير جلوس تورستوف العادى انتباهنا. ولكن عندما يحدث هذا على الخشبة فليسبب ما نراقب ذلك بانتباه استثنائى، لا بل نتلقى شيئاً من المتعة ونحن نراقب هذا المشهد. عندما جلس الطلاب على الخشبة لم يحدث شئ، لم تنشأ الرغبة فى النظر اليهم، ولم نكن فى شوق إلى معرفة ما يعمل فى أنفسهم. لا بل إنهم أضحكونا بضآلة حيلتهم، وبرغبتهم فى أن ينالوا إعجابنا. بيد أننا انجذبنا نحو تورستوف الذى لم يكن يعرنا أى انتباه. فماذا كان السر فى ذلك يا ترى؟

لقد كشف لنا هذا السر أركادى نيكولايفتش:

- إن كل مايجرى على الخشبة يجب أن يتم من أجل شئ ما. والجلوس أيضاً يجب أن يتم من أجل شئ ما، وليس هكذا ببساطة من أجل أن نعرض أنفسنا أمام الجمهور. ولكن هذا ليس بالأمر السهل، بل يجب تعلمه.

وسأل فيوتسوف مخبراً تورستوف:

- ومن أجل ماذا جلست الآن؟

- لأستريح منكم ومن التدريب الذى كنت قد قمت به فى المسرح.

بعد ذلك توجه تورستوف نحو مالوليتكوفاً قائلاً:

- والان، تعالى نؤدى مسرحية جديدة. وسأشاركك فى الأداء.

- أنت؟

هتفت الفتاة وهرعت إلى المنصة.

جلست على المقعد الوثير فى منتصف المسرح من جديد، وراحت تجتهد مرة أخرى فى إصلاح هندامها. وقف تورستوف بالقرب منها وراح يبحث باهتمام عن شئ ما فى نسخة بين يديه. فى هذه الأثناء هدأت مالوليتكوفاً تدريجياً حتى تجمدت دون حراك موجهة ناظرها نحو تورستوف. كانت تخاف أن تعميقه عن عمله وتنتظر بصبر أوامر المعلم التالية. فى أثناء ذلك أصبحت وضعية جسمها طبيعية، كما أبرزت المنصة المسرحية معطيات الفنانة الممتازة، ورحت أمتع ناظرى بهذا المشهد.

وأسدل الستار بعد مضى قدر كافٍ من الوقت.

وسألها توريسوف عندما عادا معا إلى الصلاة:

- ماذا كان شعورك؟

فأجابته مرتبكة:

- أنا؟ وهل أدينا شيئا ما؟

- طبعاً.

- ولكننى ما ظننت إلا كنت جالسة مجرد جلوس، ومنتظرة حتى تجد المكان الذى تبدأ منه فى نسختك، وذلك لتخبرنى ماذا أصنع. فأنا لم أقم بأداء شيء أو تشييت توريسوف بكلماتها:

- هذا بالضبط هو الشيء الرائع فى الأمر. فأنت قد جلست من أجل هدف ما ولم تفتعل شيئا.

ثم توجه نحونا جميعاً وقال:

- ما الأفضل فى رأيكم: أن نجلس على الخشبة ونعرض سيقاننا كما فعلت فيليامينوفا، أو أن نعرض أنفسنا جملة وتفصيلاً كما فعل غوفوركوف، أو أن نجلس لنفعل شيئاً ما وإن كان هذا الشيء لا أهمية له. ولكن هذا الشيء قليل التشويق، بيد أنه يخلق الحياة على الخشبة، بينما يخرج بنا عرض الذات، مهما كان الشكل الذى يظهر فيه، بعيداً عن مجال الفن.

يجب أن نفعل على الخشبة. الفعل أو الفعلية هو الأساس الذى يقوم عليه الفن الدرامى وفن الممثل. إن كلمة «دراما» ذاتها تعنى باللغة اليونانية القديمة «الفعل الجارى». ولقد انتقلت هذه الكلمة التى جذرها (act) إلى تعابيرنا أيضاً فكانت «الفعلية» و «الممثل» و «الفصل» *.

وهكذا فإن الدراما على الخشبة هى الفعل الذى يجرى أمام أعيننا، وإذا يصعد الممثل خشبة المسرح يصبح الشخص «الفاعل» **.

* تشتق هذه الكلمات فى اللغة الروسية من جذر واحد هو (akt).

** يتألف مصطلح «الشخصية» باللغة الروسية من كلمتين هما «الشخص الفاعل».

وقال غوروركوف فجأة:

- أرجو المعذرة لقد تفضلت وقلت بضرورة الفعل على الخشبة. ولكن اسمح لى بأن أسألك: لماذا يعتبر مجرد جلوسك فى المقعد فعلا. إن هذا فى رأى توقف تام ومطلق عن الفعل.

وقلت متحمسا:

- لا أدري إن كان أركادى نيكولايفتش قد فعل شيئا ما أم لم يفعل، بيد أن «لافعله» كان أمتع من «فعلك» بكثير.

وشرح أركادى نيكولايفتش:

- إن سكون الجالس على الخشبة لا يشير إلى سلبته بعد. إذ يمكن أن تبقى ساكنين ومع ذلك أن تقوم بفعل أصيل. طبعاً ليس فعلاً خارجياً جسمانياً، بل داخلياً سيكولوجياً. وليس هذا كل شيء، إذ كثيراً ما يكون السكون الجسماني نتيجة بذل فعل داخلي مجهود هو مهم وممتع على نحو خاص فى الإبداع. إن قيمة الفن تتحدد بمضمونه الروحي. ولهذا سوف أجرى تعديلاً طفيفاً على الصيغة التى أوردتها منذ قليل فأقول: يجب أن نفعل على الخشبة داخلياً وخارجياً.

بهذا يتحقق أحد الأمس الرئيسية فى فنا الذى يكمن فى فعالية إبداعنا وفنا المسرحيين وفعاليتهما.

... .. عام (١٩٩٠)

وتوجه تورسوف نحو مالموليتكوفا قائلاً:

- لنقم الآن بأداء مسرحية جديدة. وإليك فيم تتلخص: فقدت والدتك عملها، وبالتالي دخلها، لا بل إنها لم تجد شيئاً تبيعه لتدفع أقساط المعهد الدرامى الذى سوف تفصلين منه غداً بسبب عدم سداد هذه الأقساط. ولكن صديقتك تأتى لمساعدتك بولعهم حيازنها على نقود، تجلب لك دبوساً مرصعاً بأحجار ثمينة، وهو الشيء الوحيد الذى وجدته عندها. ولقد أثارك هذا التصرف النبيل من صديقتك وأثر فى عواطفك. ولكن كيف يمكن قبول هذه التضحية الكبيرة؟! أنت لا تستطيعين الوصول إلى قرار وترفضين قبول الدبوس. عندئذ تغرز صديقتك الدبوس فى الستارة، وتخرج إلى الممر. تتبعينها. ويجرى

ثمة مشهد طويل من الإقناع والرفض والدموع والامتنان. وفي النهاية تقبل التضحية وتذهب صديقتك، بينما تعودين أنت إلى الغرفة طلباً للدبوس. ولكن... أين هو؟ هل يعقل أن يكون أحد ما قد دخل وأخذه؟ طبعاً هذا أمر ممكن في شقة حافلة بالسكان. ويتبع ذلك بحث دقيق مرهق للأعصاب.

— هيا اصعدى خشبة المسرح، وسوف أغرز الدبوس في ثنايا هذه الستارة وعليك أنت أن تقومي بالبحث عنه.

وتوارت الماليتكوكفا خلف الكواليس، في حين غرز تورسوف الدبوس دون تفكير طويل، وبعد دقيقة واحدة أمرها بالخروج. اندفعت وكأن أحدا دفعها من وراء الكواليس إلى الخشبة، وهرعت إلى مقدمة المسرح، ثم ارتلت إلى الخلف على الفور وأمسكت رأسها بين يديها وهي تتلوى من الذعر... بعد ذلك اندفعت إلى الناحية المقابلة وتشبثت بالستارة، وجعلت تهزها يأس، ثم دفنت رأسها فيها. هكذا صورت البحث عن الدبوس، ولما لم تجده اختفت مرة أخرى خلف الكواليس وهي تضغط صدرها بيدها على نحو تشنجي، وهذا ما كان ينبغي طبعاً أن يهبر عن مأساة الوضع.

ولم نستطع، نحن الجالسين في الصالة أن نملك أنفصنا عن الضحك.

وسرعان ما حلقت الماليتكوكفا، وهي تهرع من الخشبة إلى الصالة، بهيئة المنتصر. ولقد كانت عيناها تلتألآن ووجنتاها تلتهبان.

وسأل تورسوف:

— ماذا كان شعورك؟

وهتفت الماليتكوكفا وهي تجلس تارة وتثب تارة أخرى ممسكة رأسها:

— مألروع هذا، يا أحبائي! لا أدري، لكم كان ذلك رائعاً... لا أقوى، لا أقوى على ذلك أكثر. ما أشد سعادتي، وما أروع الشعور الذي انتابني، يا إلهي بما أروع!

وقال لها تورسوف مشجعاً:

— حسن جداً، ولكن أين الدبوس؟

— آه، نعم! لقد نسيتته....

فقال توريسوف:

- عجباً! لقد بحثت عنه هذا البحث كله... ونسيته.

وماهى إلا لحظة حتى كانت مالوليتكوفا على الخشبة تبحث بين ثنيات الستارة. وحلّوها توريسوف قائلاً:

- ليكن فى علمك: إذا عثرت على الدبوس فقد مجت وسىكون فى استطاعتك متابعة الدراسة وإلا فسيتهى كل شىء: سوف تفصلين.

وسرعان ما اكتسى وجه مالوليتكوفا ملامح الجد، وغررت بعينها فى الستارة، وراحت تفحص كل طية من طياتها بانتباه وبصورة منتظمة.

ولقد جرى البحث هذه المرة فى وتيرة أبطأ بكثير. ولقد آمن الجميع أن مالوليتكوفا لا تضيق الوقت سدى، وأنها قلقة ومهمومة بالفعل.

كانت تردد بصوت ضعيف:

- أين هو، يا أبحالى الطيبين؟ لقد ضاع!..

ثم هتفت بحيرة ويأس بعد أن فتشت مرة أخرى فى جميع ثنيات الستارة:

- لا!

وغشى تعبير الهلع وجهها، ووقفت جامدة مثبتة عينها فى نقطة واحدة. وكنا نراقبها محبسي الأنفاس.

وقال توريسوف لايفان بلاتونوفيتش بصوت منخفض:

- شىء مؤثراً!

وسأل مالوليتكوفا:

- ماهو احساسك الآن بعد أن فتشت مرة ثانية؟

- ماهو إحساسى؟

أعادت السؤال بخمول. ثم أجابت بعد فاصل صمت استغرقت فيه بالتفكير:

لا أرى. لقد فتشت.

- هذا صحيح، لقد فشت الآن. ولكن ماذا صنعت فى المرة الأولى؟
- أوه! فى المرة الأولى! لقد اضطريت، وبالهول ماعانيت! لا أستطيع أن أصف لكم ذلك!
لا أستطيع!

تذكرت ذلك بيهجة واعتزاز وهى تضطرم وتحمر.

- أى الحالين على الخشبة كان أبعث على السرور؟ عندما كنت تندفعين فى كل اتجاه وتمزقين طيات الستارة، أم الآن عندما أخذت تتفحصينها بهدوء كبير.

- طبعاً، عندما فشت عن الدبوس فى المرة الأولى!

فقال تورسوف:

- لا تحاولى إقناعى بأنك فشت عن الدبوس فى المرة الأولى. أنت لم تفكرى به آنذاك، بل كنت ترغبين فى أن تعاني لمجرد المعاناة. أما فى المرة الثانية فقد فشت بالفعل ولقد رأينا ذلك وأدركناه بوضوح وأما بأن حيرتك وضياحك كان لهما ما يبررهما. لهذا فإن بحثك الأول لا يصلح لشيء، فقد كان مجرد تكلف تمثيلى. أما البحث الثانى فقد كان جيداً بالفعل.

وصفق هذا الحكم مالوليتكوفا.

وأردف تورسوف:

- إن الجرى الذى لا معنى له أمر لا تحتاج إليه الخشبة. ثمة لا يجوز الجرى من أجل الجرى ولا الألم لمجرد الألم. لا ينبغي أن تقوم بالفعل على الخشبة «بصفة عامة» من أجل الفعل ذاته، بل ينبغي أن يكون فعلنا مبرراً وهادفاً ومثمراً.

وأضفت من عندى:

- وأصيلاً.

فلاحظ تورسوف:

- الفعل الأصيل هو فعل مبرر وهادف.

واستأنف قائلاً:

- وهكذا، مادام الفعل يجب أن يكون فعلاً أصيلاً على الخشبة، فهيا اصعدوا الخشبة جميعاً و... افعلوا.

صعدنا الخشبة، ولكننا ظللنا وقتاً طويلاً دون أن نعرف ماذا نصنع.

يجب أن يترك فعلى على الخشبة انطباعاً قوياً، ولكنى لم أعثر على فعل شيق يستحق توجيه انتباه المتفرجين إليه، ولهذا رحت أعيد مشهد «عطل» ولكنى سرعان ما أدركت أنى تكلفت فى الاداء مثلما فعلت آنذاك فى عرض الاختبار فتوقفت.

وأدى بوشين شخصية جنرال فى البدء ثم اتخذ شخصية فلاح. وجلس شومتوف على كرسى فى وضعية «هاملتية» وصور شيئاً يشبه الكمد أو خيبة الأمل. وراحت فيليامينوفا تغنج، فى حين أخذ غوفوركوف يفضى لها بحبه حسب التقاليد، أى مثلما يفعلون ذلك على مسارح العالم أجمع.

وعندما ألقىت نظرة إلى زاوية المسرح البعيدة، حيث كان قد انزوى كل من أومتوفينغ وديمكوكفا، كدت أصاب بالذهول فقد رأيتهما شاحى الوجه، متوترين، وقد تجمدت منهما الميون وتخشب الجسد. لقد تبين أنهما كانا يؤديان مشهد «الأقمطة» من مسرحية «براند» لاهسن.

وقال تورسوف:

— لنتناول ماقمتم بعرضه علينا الآن.

وتوجه أركادى نيكولايفتش نحوى قائلاً:

— ولأبدأ بك.

ثم أشار إلى المولييتكوكفا وشومتوف وقال:

— وأنتما أيضاً. اجلسوا جميعاً على المقاعد لكى يتسنى لى أن أراكم بصورة أفضل.

هيا ابدءوا: اشعروا بالشئ نفسه الذى قمتم بتصويره الآن: أنت بالغيرة، وأنت بالألم، وأنت بالحزن.

جلسنا وحاولنا أن تستثير فى أنفسنا المشاعر المذكورة، ولكن دونما جدوى. عندما كنت أحرك على الخشبة وأقصو المتوحش لم أكن ألاحظ سخافة الأفعال التى أقوم بها وأنا فى حالة من الخواء الروحى التام. ولكن عندما وضعت على المقعد ومكثت دون أى تكلف خارجى اتضح لى علم جدوى تنفيذ المهمة واستحالته.

وسأل تورتسوف:

- ماذا، هل ترون إمكانية الجلوس في مقعد، والرغبة في الغيرة أو القلق أو الحزن لغير ما سبب؟ هل يمكن أن نحجز لأنفسنا سلفاً مثل هذا «الفعل الإبداعي»؟ لقد حاولتم الآن أن تفعلوا ذلك ولكنكم لم تنجحوا وهذا ما جعلكم تؤدونه بصورة مصطنعة، وتظهروا على وجوهكم المعاناة التي لا وجود لها عندهم، لا يجوز أن نعتصر المشاعر من أنفسنا، أو أن نفار ونحب ونتألم من أجل الغيرة أو الحب أو التألم لذاته. لا يجوز أن نقسر مشاعرنا لأن ذلك سوف يفرض بنا حتماً إلى أسوأ أنواع التكلف التمثيلي. لهذا السبب، عندما تختارون فعلاً اتركوا الشعور وشأنه، فهو سيظهر تلقائياً من شيء ما سبق واستدعى الغيرة أو الحب أو الألم. فكروا ملياً بهذا الشيء السابق واخلقوه من حولكم. أما النتيجة فلا تهتموا بها. إن تكلف الانفعالات كما هو الأمر عند نازفانوف ومالوليتكوف وشوستوف، وتكلف الشخصية مثلما يفعل بوشين وفورتسوف، والآلية التي يتصف بها الأداء عند فيسيلوفسكي وغوفوركوف، هذا كله من الأخطاء الشائعة جداً في عملنا. ويقع فيها هؤلاء الذين اعتادوا التكلف وعرض الشخصيات وتصويرها على نحو تمثيلي. ولكن على الفنان الأصل ألا يقلد ظهور الانفعالات، ويستنسخ الشخصيات بصورة خارجية، أو يتكلف الاداء بصورة آلية تبعاً لطقس من الطقوس التمثيلية، بل أن يكون فعله إنسانياً أصيلاً. يجب أن نفعل ضمن إطار الشخصيات وتحت تأثير مشاعر الدور، لا أن نؤدي هذه الشخصيات وتلك المشاعر مجرد أداء.

وأخذ الطلاب يسخون عن مبررات:

- وكيف يمكننا أن نفعل فوق أرضية الخشبة الملساء وبامتثال بعض المقاعد؟

وأكد فورتسوف:

- قسماً بالله، وهذه كلمة شرف! لو أن عملنا جرى وسط ديكورات وأثاث ومواقف حائطية ومنافض للسجائر، ومختلف الأشياء الممكنة... لقمنا بالفعل على نحو رائع!

فقال أركادى نيكولا يفتش:

- حسناً

وخرج من الصف.

... .. عام (١٩٠٠)

حدد مكانخصص اليوم فى قاعة المسرح المدرسى. ولكن باب الصالة الرئيسى كان مقفلا. ومع ذلك فقد فتح لنا، فى الوقت المحدد، باب آخر أفضى بنا إلى الخشبة مباشرة. ولقد أصابتنا الحيرة عندما وجدنا أنفسنا فى قاعة مدخل مفضية إلى غرفة استقبال مرتبة ومريحة. لقد كان فى غرفة الاستقبال بابان: أحدهما يفضى إلى غرفة طعام غير كبيرة وإلى غرفة نوم، والآخر كان يفضى بنا إلى ممر تقع إلى يساره صالة تتوهج فيها الأنوار. ولقد أحيط جزء من هذه الشقة بأقمشة، والجزء الآخر بجدران جى بها من أجنحة مسرحية مختلفة، كما أخذ الأثاث والملحقات من مسرحيات (البرتوار)* أيضا. ولقد كان الستار مسدلا حيث أقيم خلفه متراس من بعض الأثاث حتى أصبح من المتعذر معرفة مكان الأضواء الأمامية، أو (بورتال) خشبة المسرح.

وأعلن أركادى نيكولا يفتش:

— هذه شقة كاملة لا يمكنكم أن تقوموا فيها بأفعال وحسب، بل أن تعيشوا أيضا.

ورحنا نتصرف وكأننا فى بيتنا بصورة حياتية دون أن نشعر بوجود خشبة مسرح. ولقد بدأنا بالفرجة على الحجرات. ومن ثم وجد كل لنفسه ركنا مريحا وصحبة لطيفة وأخذنا نتجاذب أطراف الحديث. ولقد ذكرنا تورتسوف أن اجتماعنا هنا ليس من أجل الأحاديث بل لإجراء حصص دراسية.

وسألنا:

— وماذا ينبغي أن نفعل؟

وأوضح أركادى نيكولا يفتش:

— ما توقعنا عنده فى الحصص السابقة. يجب أن تقوموا بالفعل بصورة أصيلة، مبصرة وهادفة. ولكننا ظللنا وقوفا دونما حركة.

وفجأة، قال شوستوف:

— حقا، إنى لا أعرف... كيف يصح ذلك... أن نفعل بصورة هادفة هكذا، فجأة، دونما سبب!

* البرتوار: عرض المسرح التى تقدم وفق برنامج دورى.

- إذا كنتم تجدون مشقة فى فعل شىء ما دون سبب، فلتقوموا بالفعل من أجل شىء ما. هل يعقل أن تعجزوا عن إيجاد مبرر لفعلكم الخارجى ولو فى هذا الوضع الحياتى؟ فأنا مثلاً، لو طلبت منك، يافىونتسوف، أن تذهب وتغلق ذلك الباب، فهل ترفض لى هذا الطلب؟

فأجاب متلويماً كمادته:

- أغلق الباب! حسناً، بكل سرور.

ولم نكد نلتفت إليه حتى صفق الباب وعاد إلى مكانه.

فقال تورسوف ملاحظاً:

- أنت لم تغلق الباب، بل صفقته كى يتركوك وشأنك. إن المقصود من تعبير «إغلاق الباب» هو رغبة داخلية فى إغلاقه حتى لا يدخل منه تيار الهواء كما هو الأمر الآن أو حتى لا يسموا فى قاعة المدخل ما تحدث عنه هنا.

- ولكنه لا يثبت! أقول الصدق! ولا بأى حال!

وأرانا كيف أن الباب يرد من تلقاء نفسه ليرر قوله.

- إن هذا يضطرك إلى بذل زمن وجهد أكبر من أجل تنفيذ ما طلبته منك.

ذهب فيونتسوف وعالج الباب طويلاً إلى أن أغلقه أخيراً.

فشجبه تورسوف:

- هذا فعل أصيل.

وطلبت من تورسوف بالحاح:

- حدد لى أنا أيضاً شيئاً ما أفعله.

- لا تستطيع أن تتكرر شيئاً ما بنفسك؟ عليك بموقد الحائط والحطب. اذهب وأوقد لنا ناراً.

امتثلت للأمر ووضعت حطباً فى الموقد، ولكنى لم أعثر على ثقب لا فى جيبى ولا على الموقد/ فاضطرت لأن أطلبه من تورسوف، لكنه قال بحيرة:

- ولماذا أنت بحاجة إلى ثقب؟

- كيف «لماذا»؟ لكى أشعل الحطب.

- لك شكرى الجزيل! ولكن الموقد كرتونى. إنه مجرد إكسسوار. أم أنك ترغب فى إحراق المسرح!

وأوضحت قائلاً:

- ليس بشكل حقيقى. كنت أتوى أن أظاهر بذلك أى كما لو أتى أشعل ثقباً

- يكفيك من أجل «كما لو أنك تشعل» أن يكون «كما لو أن ثقباً» فى يدك هيا خذ.

ومد لى هذا خاوية.

- ليست المسألة فى حك عود الثقب. بل فى شئ آخر تماماً. إذ من المهم أن تؤمن بأنه لو كان فى يدك ثقب حقيقى وليس مجرد فراغ لفعلت بالضبط ما ستفعله الآن بالفراغ الذى بين يديك. عندما ستؤدى دور (هاملت) وتقترب من لحظة قتل الملك عبر سيكولوجية (هاملت) المعقدة، فهل سيتوقف الأمر كله على حيازتك سيفاً حقيقياً مشحوناً فى يدك؟ وهل يعمل إذا افتقدت هذا السيف أن تعجز عن أداء خاتمة العرض؟ لهذا، يمكنك أن تقتل الملك بلا سيف، وأن تشعل الموقد دون ثقب. وتشعل بدلاً من ذلك مخيلتك وتأتق.

ومضيت لإشعال الموقد، وسمعت بصورة خاطفة كيف كان تورسوف يكلف الجميع بأعمال كثيرة: فقد أرسل فيوتسوف وما لوليتكوفاً إلى الصالة وأمرهما أن يفكرا بالمآب متنوعة، وطلب من أو منفيخ، بوصفه رساما هندسياً سابقاً، أن يضع مخطط منزل وأن يحسب الأبعاد بالخطوات؟ وانتزع من فيليامينوفا رسالة وقال لها أن تبحث عنها فى الغرف الخمس، أما غوفوركوف فقال له أن يعطى رسالة فيليامينوفا لبوشين، وأن يطلب منه إخضاعها جيداً فى مكان ما، ولقد دفع هذا غوفوركوف لمتابعة بوشين. باختصار، حركنا تورسوف جميعاً، ودفعنا، لبعض الوقت، إلى القيام بأفعال حقيقية.

أما أنا فقد تابعت التظاهر بإشعال الموقد. و «كما لو أنه» ثقبى الوهمى المتخيل قد انطفأ عدداً من المرات. ولقد حاولت، فى أثناء ذلك، أن أرى هذا الثقب. وأن أشعر به فى يدي. ولكنى لم أنجح فى ذلك. حاولت أيضاً أن أرى النار فى الموقد أو أن أشعر بحرارته

ولكنى لم أوفق فى هذا أيضا. وسرعان ما بحث اشعال الموقد فى نفسى السأم. واضطرت للبحث عن فصل جديد.

أخذت أبذل من وضع الأثاث والأشياء الأخرى. ولكن لما كانت هذه المهمات دون أى أرضية تقوم عليها. فقد كان تنفيذها يجرى بصورة آلية.

ولقد وجه انتباهى تورسوف قائلا بأن هذه الأفعال الآلية غير المبررة تجرى على الخشبة بسرعة كبيرة جدا وعلى نحو أسرع مما تجرى فيه الأفعال الواعية المبررة.

وقال شارحا:

- هذا ليس غريبا، فأنت عندما تقوم بفعل ما بصورة آلية، دونما هدف محدد، فليس ثمة ما يتوقف عنده انتباهك. وبالفعل، هل يستغرق طويلا تبديل موضوع عدد من الكراسى! ولكن عندما يحتاج الأمر إلى وضعها وفق حساب معين وهدف محدد - ولنقل لكى تجلس فى الغرفة أو إلى طاولة الطعام ضيوفا من ذوى الأهمية وآخرين أقل أهمية - عندئذ تستعطر غير مرة، وطوال ساعات إلى تبديل موضع الكراسى من مكان لآخر.

ولكن خيالى كان قد غضب تماما. ولم أستطع التوصل إلى شىء. دفنت وجهى فى إحدى المجلات ورحت أنفجر على الصور.

وبعد أن رأى تورسوف أن الآخرين أيضا قد عجزوا عن أداء مهامهم، جمعنا فى غرفة الضيوف، وقال لنا:

- ألا تخجلوا من أنفسكم بأى نوع من الممثلين أنتم إذا كنتم عاجزين عن تحريك خيالككم. هاتوا عشرة أطفال وسأقول لهم إن هذه هى شقتهم الجديدة. وسوف تذهلون من قوة الخيال لديهم، لأنهم سيفكرون على الفور بلعبة لا تنتهى أبدا. عليكم أن تكونوا كالأطفال.

وتنهذ شوستوف:

- ما أسهل أن نقول «كالأطفال». انهم بطبيعتهم يحتاجون إلى اللعب ويريدونه، أما نحن فنفسر أنفسنا قسرا.

وأجاب تورسوف:

- طبعاً، مادمت «لا تريدون» فليس ثمة داع للحديث عن شىء. ولكن يحق لى عندئذ أن أسألكم: ترى، هل أنتم فنانون!

وصرخ غوفوركوف قائلا:

- المذكرة من فضلك! هيا افتح الستار، وأدخل الجمهور، وسوف تنشأ لدينا الرغبة.

وقال تورسوف مستجوبا:

- كلا. إذا كنتم فنانين بحق لتوفرت لكم الرغبة دون ذلك. هيا أخبروني بصراحة:

ماذا يمنعكم عن الاسترسال في اللعب؟

وأخذت أشرح حالتي: يمكن إشعال الموقد وتبديل وضع الأثاث، بيد أن جميع هذه الأفعال الصغيرة لا يمكن أن تسترعى الانتباه. إنها أفعال قصيرة جدا. فأنت تشعل الموقد وتغلق الباب وتنتهى لديك الشحنة. أما إذا انبثق الفعل الثانى من الفعل الأول وولد فعلا ثالثا فإن الوضع سوف يختلف عندئذ.

وأجمل تورسوف قائلا:

- أنت بحاجة، إذن، إلى أفعال كبيرة، عميقة، معقدة، ذات منظورات واسعة وبعيدة، وليس إلى أفعال، قصيرة، خارجية، شبه آلية.

وقلت موضحا:

- لا، هذا كثير جدا وصعب. نحن لا نفكر فى هذا بعد. أعطنا شيئا بسيطا ولكن شريطة أن يكون ممتعا.

فقال تورسوف:

- هذا يتعلق بكم، فأنتم تستطيعون أن تجعلوا الفعل مملا أو ممتعا، قصيرا أو مستمرا ذلك أن الأمر لا يتعلق بهدف خارجى، بل فى البواعث والدوافع الداخلية والظروف التى يجرى فيها ومن أجلها تنفيذ الفعل. خذوا، مثلاً، عملية فتح الباب وإغلاقه البسيطة. هل لمة ما هو أقل أهمية من هذه المهمة الآلية؟ ولكن إذا تصورنا أنه كان يمشى سابقا فى هذه الشقة، التى سيجرى فيها اليوم الاحتفال بانتقال مالوليتكوفا إلى مسكنها الجديد، شخص مصاب بجنون عنيف. ولقد نقل إلى مستشفى للأمراض العصبية... فإذا تبين أنه قد هرب من هناك، ويقف الآن خلف هذا الباب، ماذا فى استطاعتكم أن تفعلوا؟

وسرعان ما تغيرت علاقتنا بالفعل على أثر طرح المسألة على هذا النحو، وتغير التسديد الداخلي؛ كما عبر عن ذلك تورسوف فيما بعد: فحين لم نعد نفكر بطريقة تمديد الأداء، ولم نعد نهتم بالكيفية التي ستجلى بها ناحية العرض الخارجية، بل أخذنا نقوم أُمليّة هذا التصرف أو ذلك من التصرفات من الناحية الداخلية ومن جهة نظر المهمة الموضوعية. وأخذت العيون تقيس المكان، وتبحث عن أسلم الطرق المؤدية إلى الباب.

كنا نتفحص مجمل الوضع المحيط بنا، ونتكيف معه محاولين تحديد مكان للهرب في حال اقتحام المجنون الغرفة. لقد كانت غريزة البقاء ترى الخطر المحدق، وتلمى وسائل الصراع معه.

ويمكن الحكم على حالتنا آنذاك من الواقعة الصغيرة التالية: فقد اندفع فيونتسوف فجأة، عمداً أو عن غير عمد، مبتعداً عن الباب، وإذا بنا نتبعه كلنا كرجل واحد وأخذ يراحم أحداً الآخر. كذلك كما زعقت النساء، فجأة، واندفعن إلى الغرفة المجاورة.

أما أنا فوجدت نفسي تحت الطاولة ممسكاً في يدي مطفأة سجائر من البرونز ثقيلة الوزن. ولم نتوقف عن الفعل حتى عندما تم إغلاق الباب بصورة محكمة، فلقد أوصدناه بالطاولات والكراسي لعدم وجود مفتاح لدينا. ولم يبق أمامنا سوى أن نتصل هاتفياً بمستشفى الأمراض العصبية لاتخاذ الإجراءات الضرورية والقبض على المريض الهائج.

كنت متحمساً للغاية، فلم يكذب ينتهي (الأثود)* حتى اندفعت نحو تورسوف وهتفت به قائلاً:

- اجعل (أثود) إشعال الموقد شيقاً بالنسبة لي! فهو الآن يبعث في نفسي السأم. وإذا ما نجحنا في إنعاشه فساكون أكثر المعجبين بتمساح* للمنهج*.

ودون أي تردد راح أركادي نيكولا يفتش بقص علينا كيف أن مالوليتكوفا اليوم تحتفل بمناسبة انتقالها إلى شقة جديدة، حيث دعت زملاء الدراسة وبعض المعارف. ولقد وعد أحدهم بمن على صلة حسنة (بموسكفين) و (كاتشالوف) و (ليونيدوف) باصطحاب أحد هؤلاء إلى الحفلة المسائية. كان يريد أن يدخل السعادة إلى قلوب طلابنا.

يبد أن المصيبة تكمن في أن الشقة باردة. فالأطر الشتائية لم تكن قد ركبت، والحطب لم يجر تخزينه، بينما كان الصقيع المهاجم يثلج الغرفة ويجعل من استقبال الضيوف المحترمين فيها أمرا متعلرا. ما العمل؟

لقد جئ بالحطب من عند الجيران، وأشعل موقد الحائط في غرفة الضيوف. ولكن دخانا أخذ ينبعث من هذا الموقد، مما اضطر إلى طم الحطب، والاسراع في طلب الوقود. ولقد أظلمت الدنيا تماما عندما كان الوقود مازال يعالج الأمر. وأخيرا أصبح في الإمكان إشعال الموقد، إلا أن الحطب كان رطبا ولا يحترق، بينما راح الضيوف ينفرون بالوصول بين لحظة وأخرى...

والآن أجبني ماذا في استطاعتك أن تفعل لو أن فكرتي المبتدعة هذه كانت حقيقة واقعة؟

لقد كانت عقدة الظروف المتشابهة داخليا فيما بينها محبوكة حكا جيدا. ومن أجل حل هذه العقدة والخروج من المأزق الحرج، كان لابد من استنفار طاقاتنا الإنسانية كلها، وحلها مرة أخرى على تقديم العون. ولقد أثار الجميع في هذه الظروف بشكل خاص قصة وصول (ليونيدوف) و (كاتشالوف) و (موسكفين). فلقد شعرنا لزامهم بخجل شديد، وأدركنا بوضوح أنه «لوه» وقع هذا الارتباك في الواقع لحمل إلينا كثيرا من اللحظات القلقة غير السارة. كان كل منا يحاول أن يقدم العون، ويفكر بخطة عمل، ويقترحها حتى يناقشها الرفاق، ويحاول تنفيذها.

وأعلن أركادي نيكولايفتش قائلاً:

- في استطاعتي القول، إن فعلكم هذه المرة كان فعلاً أصيلاً، أى هادفا ومشعرا وما الذي أوصلكم إلى هذه النتيجة؟ كلمة صغيرة واحدة هي كلمة «لوه».

وشعر الطلاب بالغبطة.

وتبين أنهم بذلك قد كشفوا الستار عن «كلمة سحرية» تجعل كل شيء في الفن ممكنا فإذا ما استعصى الدور أو الأتود على الفنان، يكفي أن يقول كلمة «لوه» حتى يتم كل شيء بسهولة ويسر.

وقال نورتسوف ملخصا:

- وهكذا علمكم درس اليوم أن الفعل المسرحى يجب أن يكون فعلا داخليا مبررا ومنطقيا ومتربطاً وممكنا فى الواقع.

١٩ عام (..)

أحب الجميع كلمة «لوه» وراحوا يتحدثون عنها فى كل فرصة مناسبة، وينشدون لها (الدكتوراسب). لا بل إن درس اليوم كله تقريباً قد كرس للإشارة بها.

فما إن دخل أركادى نيكولا يفتش وجلس فى مكانه حتى تخلق حوله الطلاب وأخذوا يهرعون له من اغتيابهم الشديد.

- لقد أدرتكم وخبرتم بتجربكم الناجحة الكيفية التى يتم بها من خلال كلمة «لوه» خلق فعل داخلى وخارجى خلقاً تلقائياً، طبيعياً وعضوياً.

هيا لتتابع، من خلال المثال الحى التالى، وظيفة كل عنصر من عناصر تجربتنا. ولنبدأ من كلمة «لوه».

وراح أركادى نيكولا يفتش يشرح لنا:

- إن كلمة «لوه» رائعة، قيل كل شئ، كونها تبدأ كل إبداع. فهى بالنسبة للفنانين بمثابة رافعة تنقلهم من الواقع إلى عالم لا يمكن أن يتم الإبداع إلا فيه.

وهناك كلمات «لوه» تعطى مجرد الدافع من أجل تطوير الإبداع تطويراً تدريجياً منطقياً، وإليكم مثالا على ذلك.

ومد تورسوف يده نحو شوستوف وانتظر شيئاً ما. وأخذ كلاهما ينظر إلى الآخر بحيرة. وقال أركادى نيكولا يفتش:

- كما ترى لا ينشأ بينى وبينك أى فعل. ولذلك، سأدخل كلمة «لوه» وأقول: ماذا كنت تفعل لو أن ما أقدمه لك ليس فراغاً، بل رسالة.

- كنت آخذها، وأنظر إلى العنوان الذى أرسلته إليه. فإذا كانت لى فإنى - بعد إذنكم - سوف أفضها وأبدأ بقراءتها. ولكن، بما أن الرسالة غرامية وفى استطاعتى أن أكشف عن استشارتى لدى قراءتها.

- فإنك. من أجل تجنب ذلك، سوف ترى أن العقل السليم يهيب بك أن تعتمد.

قال تورسوف بإيجاء واستأنف شوستوف:

- واذهب إلى غرفة أخرى أقرأ فيها الرسالة.

- أرايت إلى «كم» الأفكار المترابط والواعى، والتدرجات المنطقية مثل لو، بما أن، فإن ومختلف الأفعال التى استدعتها كلمة «لو» الصغيرة. إنها تعبر عن نفسها عادة بهذه الطريقة.

ولكن يحدث أن تقوم كلمة «لو» بمهمتها وحدها وعلى الفور، دون أن تتطلب تتمات أو مساعدات. وإليك مثالا على ذلك...

وقدم أركادى نيكولايفتش بيد واحدة مظفأة سجائر معدنية إلى مالوليتكوفا وسلم فيليامينوفا باليد الأخرى قفازا من جلد الغزال وهو يقول:

- هاك أنت ضفدعة باردة، وأنت هذه الفأرة الملساء.

ولم يكذب يكمل قوله حتى ارتدت المرأتان بتقزز.

وأصدر أركادى نيكولايفتش أمره:

- اشربى الماء، ياديسكوفا.

وراحت تشرب الماء.

واستوقفها تورسوف قائلا:

- ولكن فيه سم.

فتجمدت ديسكوفا غريزيا.

وقال أركادى نيكولايفتش متصرا:

- أرايت! هذا كله ليس مجرد كلمات بسيطة، بل كلمات «لو» السحرية التى تستثير الفعل فى الحال وبشكل غريزى. لقد توصلتم فى (اتود) المجنون إلى نتيجة قوية أكثر مما هى حادة ومؤثرة. لقد استدعى افتراض الشذوذ فى هذا الأتود اضطرابا كبيرا صادقا وفعلا نشيطا للغاية على الفور. لذا فإن كلمة «لو» هذه يمكن اعتبارها «سحرية» أيضا.

وإذا ما توغلنا فى الحديث عن صفات كلمة «لو» وخصائصها، فلا بد من توجيه الانتباه إلى أنه ثمة كلمات «لو» ذات طابق واحد، وأخرى ذات طوابق متعددة إذا صح

القول. ففي تجربة مطفأة السجائر والقفاز التي قمنا بها الآن مثلاً استخدمنا كلمة «لوه» ذات طابع واحد. حيث يكفي أن نقول «لو كانت مطفأة السجائر ضفدعة» و «القفاز فأراً» حتى ينشأ صدى ذلك في الفعل على الفور.

يبد أنه في المسرحيات المعقدة يتشابه عدد كبير من كلمات «لوه» الخاصة بالكاتب، وغيرها من كلمات «لوه» المختلفة التي تبرز سلوك الأبطال وتصرفاتهم. هناك، لا تعامل مع كلمات «لوه» ذات الطابع الواحد، بل ذوات الطوايق المتعددة، أى مع عدد كبير من الافتراضات والابتداعات المتممة لهذه الافتراضات والتي تتشابه فيما بينها بمهارة. إن المؤلف يقول وهو يكتب مسرحية: لو أن الفعل جرى في عصر ما معين، وفي دولة معينة، وفي مكان ومنزل محددين، لو كان يعيش هناك أناس معينون، يتمتعون بطبيعة روحية معينة، وبأفكار ومشاعر معينة، لو أنهم اصطدموا فيما بينهم في ظروف معينة وهلم جرا.

ويكمل المخرج الابتداء المحتمل الذي قام به المؤلف بكلمات «لوه» خاصة من عنده فيقول: لو قامت بين الشخصيات الفاعلة علاقات متبادلة معينة، ولو أن هذه الشخصيات عاشت في وضع معين إلخ، فماذا يفعل الممثل إذا ما وضع نفسه في مكان الشخصيات وفي حالة توافر هذه الظروف جميعاً.

ويكمل فنان الديكور الذي يصور مكان الفعل في المسرحية، والتقني الكهربائي الذي يعطي هذه اللمسة أو تلك من لمسات الإضاءة وغيرها من مبدعى العرض ظروف الحياة في المسرحية بابتداعهم الفنى.

وعليكم، بعد ذلك، أن تقدروا كل ماهو كامن في كلمة «لوه» من خصائص كنتم قد شعرتم بها في (أنود) المجنون، إن خصائص كلمة «لوه» هذه قد أحدثت في داخلكم تحولاً وتبدلاً سريعاً.

- نعم، تحول وتبدل سريع.

قلت مستحسننا هذا التحديد الدقيق لما شعرنا به.

وأخذ تورنيسوف يشرح بعد ذلك:

- بفضل هذا التحول أو هذا التبدل السريع يحدث في مسرحية «الطائر الأزرق» عدد تكرار المماس السحري ما يجعل العيون ترى والآذان تسمع والعقل يقوم الوضع المحيط بصورة

مختلفة جديدة، وبالنتيجة يستدعى هذا الابتداع المتكرر بصورة طبيعية الفعل الواقعي المناسب الضروري لتنفيذ الهدف الموضوع أمامه.

وقلت متصرا:

- ويحدث ذلك كله بصورة غير ملحوظة! وبالفعل، ما الذى يهمنى من الموقد الحائطى الأكسسوارى؟! ولكن عندما ارتبط بكلمة «لوه» أى عندما افترضت وصول الفنانين المشهورين، أدركت أن فى استطاعة هذا الموقد الحائطى العنيد أن يفسد علينا سمعتنا جميعا، ولقد تلقى بذلك أهمية كبيرة.

لقد شمرت بحقد صادق نحو قطعة الإكسسوار الكرتونية هذه. ورحت أكيل الشتائم للصقيع الهاجم ليس فى حينه، ولم يسمعننى الوقت لتنفيذ ما لفتتنى إياه الخيلة المستشارة من الداخل.

وأشار شوشوف:

- ولقد حدث الشيء نفسه فى (ألود) المجنون، فلقد أصبح الباب الذى كان نقطة البدء فى الثمرين مجرد وسيلة من أجل الدفاع، أما الهدف الأساسى الذى استقطب الانتباه فقد أصبح غريزة حفظ البقاء. ولقد حدث هذا كله بصورة طبيعية، تلقائيا...

- وقاطعه أركادى نيكولايفتش قائلا بحماسة:

- ولماذا! لأن التصورات عن الخطر تستثيرنا دائما. إنها مثل الخمائر فى استطاعتها أن تختمر فى أى وقت. أما الباب والموقد فإنهما يثيراننا من حيث ارتباطها بشئ آخر أكثر أهمية بالنسبة لنا.

وبكمن سر التأثير فى كلمة «لوه» أيضا فى أنها لا تتحدث عن واقعة وقعت، أو عما هو موجود بالفعل، بل عما يمكن أن يقع... «لوه»... كلمة لا تؤكد شيئا، إنها تفترض وحسب. إنها تطرح سؤالا للحل. ويحاول الممثل أن يجيب على هذا السؤال. لهذا يتم التوصل إلى التحول والحل دون قسر ودون خداع. وبالفعل:

فأنا لم أؤكد لكم بأن مجنوننا يقف خلف الباب. أنا لم أكذب، بل بالعكس، فلقد اعترفت صراحة بوساطة كلمة «لوه» ذاتها بأننى أقدم افتراضا ليس إلا، وأنه فى الواقع لا يوجد أحد وراء الباب. لقد أردت فقط أن تجيبونى بإخلاص على افتراض أنه لو كانت

فكرة المجنون المختلطة واقعا . كما أتى لم اقترح عليكم أن تأثروا بشئ من الهلوسة ولم أفرض مشاعري، بل تركت للجميع فى معاناة «مايعانيه» كل منكم بصورة طبيعية تلقائية. وأنتم من ناحيتكم لم تقسروا أنفسكم ولم ترغبوها على تقبل فكرتى المبتدعة بصدد المجنون على أنها واقع حقيقى، بل على أنه مجرد افتراض. كما أتى لم أرغمكم على الإيمان بأصالة حادثة المجنون المبتدعة بل اعترضتم أنتم أنفسكم وبصورة طوعية بإمكانية وقوع حادثة كهذه فى الحياة. وقلت معجبا:

- نعم، شئ رائع جدا أن كلمة «لوه» تتصف بالصروحة والصدق وتحل المسألة دونما تحفظ أو كتمان. إن هذا من شأنه أن يقضى على سمة الخداع الخارجية الخاصة التى غالبا ما نستثمر بها فى الأداء المسرحى.

- ماذا كان يمكن أن يحدث لو أتى، بدلا من الاعتراف الصريح بالابتداع، رحت أقسم لكم بأن مجنونا حقيقيا يقف بالفعل خلف الباب.

فأجبت مستأنفا أنا شيدى الدشوراجية:

- ماكنت لأومن بمثل هذا الخداع البين، وما كنت لأتحرك من مكنتى. إن ماهو رائع فى كلمة «لوه» أنها تخلق حالة تستثى كل قسر. فى مثل هذه الظروف وحدها نستطيع أن نناقش بجدية مالم يحدث، ولكن ما يمكن حدوثه فى الواقع.

وقال أركادى نيكولايفتش متذكرا:

- وهذه خاصية جديدة تتمتع بها كلمة «لوه». إنها تستدعى لدى الفنان فعالية داخلية وخارجية، ويتم بلوغ ذلك دون قسر وبطريقة طبيعية أيضا. إن كلمة «لوه» هى دافع ومنبه للفعالية الإبداعية الداخلية. وبالفعل، كان يكفى أن نقولوا لأنفسكم: «ماذا فى استطاعتنا أن نفعل، وكيف نتصرف لو كانت الفكرة المختلفة بصدد المجنون واقعا؟. لقد تولدت فى الحال الفعالية فى أنفسكم، وبدلا من الجواب العادى على السؤال المطروح نشأ فى داخلكم، حسب خاصية الممثل فى طبيعتكم، ميل نحو الفعل. وتحت تأثير هذا الميل لم تمسكوا أنفسكم وبدأنتم بتنفيذ المهمة الموضوعية أمامكم. فى أثناء ذلك، كانت غريزة حفظ البقاء الإنسانية توجه أفعالكم تماما مثلما يحدث فى الحياة الواقعية ذاتها.

تلك خاصية مهمة جدا من خواص كلمة «لوه» تجعلها قريبة من أحد أسس اتجاهنا الكامن فى فعالية الإبداع والفن وفاعليتهما.

وقلت منتقدا:

- ولكن يبدو أن كلمة «لوه» لا تفعل دائما بصورة حرة دون عقبات. فأناء، مثلا، على الرغم من أن التحول قد حصل في داخلي على الفور وبصورة مفاجئة، فإن تطويعه قد استغرق زمتا طويلا. في الوهلة الأولى عندما استخدمت كلمة «لوه» آمنت بهذا الافتراض وحدث التحول. بيد أن هذه الحالة لم تدم طويلا. فمع الوهلة الثانية أخذ الشك يعتدل في داخلي وقلت لنفسى: ما الذى تسعى إليه؟ إنك تعرف أن كلمة «لوه» ما هى إلا مجرد ابتداء. إنها ليست حياة واقعية بل أداء، ولكن صوتا آخرأ فى داخلي اعترض على ذلك وقال: «لا أجادل بأن كلمة «لوه» هى أداء وفكرة مبتدعة، بيد أنها فكرة ممكنة، ممكنة التحقق فى الحياة الواقعية. زد على ذلك لا أحد يرغب فى قسر إرادتك، إذ أن كل ما هو مطلوب منك هو الإجابة عن سؤال يطرح عليك: «ماذا فى استطاعتك أن تفعل لو أنك كنت فى ذلك المساء عند مالىستكوف ووجدت نفسك فى وضع أحد من ضيوفها؟»

بعد أن شعرت بواقعية الفكرة المبتدعة وقفت منها موقفا جادا للغاية واستطعت مناقشة ما يمكن فعله بالموقد، وكيفية التصرف مع المشاهير المدعويين.

... .. عام (..) ١٩

- وهكذا تبدأ كلمة «لوه» السحرية، أو البسيطة، الإبداع. إنها تعطى الدافع الأول لتطوير عملية بناء الدور فى المستقبل.

وليحدثكم عوضاً عنى (الكساندر سرغيفيتش بوشكين) حول كيفية تطور هذه العملية.

يقول الكساندر سيرغيفيتش فى ملاحظته (حول الدراما الشعبية وحول «مارفابوساديتسا» لبوغودين م. ب):

«إن ما يتطلبه عقلنا من الكاتب الدرامى هو حقيقة * الانفعالات، والمشاعر المحتملة فى الظروف المفترضة.

* تعنى مقولة الحقيقة مضمون المعرفة الإنسانية الموضوعى. فهى انعكاس مواضع الواقع وظواهره، انعكاسا متشابهها حيث تقوم بهذا العكس الذات العارفة التى تصور هذه المواضع والظواهر كما هى موجودة خارج الوعى وبمعزل عنه (المعرب).

وأضيف من عندى قاتلا إن عقلنا يطلب الشيء نفسه من الفنان الدرامي مع فارق صغير هو أن الظروف التي هي بالنسبة للكاتب ظروف مفترضة. سوف تصبح بالنسبة لنا نحن الفنانين ظروفًا جاهزة مقترحة. بهذه الطريقة توعد اصطلاح «الظروف المقترحة» الذي نستخدمه في ممارستا العملية.

وانتاب فيوتسوف القلق:

- الظروف المقترحة... وما تكون هذه....

- فكروا جيدا بهذا القول المأثور، وسأشرح لكم بعد ذلك بمثال موضع كيف أن كلمة «لو» التي نجها تساعد على تحقيق وصية (الكساندر مرغيفيتش) العظيمة.

- حقيقة الانفعالات، والمشاعر المحتملة في الظروف المقترحة.

كنت أقرأ القول المأثور الذي سجلته في دفتری بمختلف النبرات فاستوقفني تورسوف قائلا:

- لن يفيدك ابتذالك الجملة الرائعة لأن ذلك لا يكشف عن جوهرها الداخلي. عندما لا تنجح في تملك زمام فكرة كاملة على الفور، قم باستيعابها حسب أجزائها المنطقية.

وسأل شوستوف:

- ينبغي أن نفهم قبل كل شيء ما هو المقصود بتعبير «الظروف المقترحة»؟

- إنها قصة المسرحية ووقائمه وأحداثها. إنها العصر وزمان الفعل ومكانه وظروف الحياة وتفسيرنا التمثيلي والإخراجي للمسرحية. إنها الإضافات التي نضيفها والتشكيلات الحركية والإخراج ومنابر فنان الديكور وأزيائه. إنها الملحقات المسرحية والإضاءة والصوت والمؤثرات إلى آخر ما هنالك مما يقترح على الممثلين أن يأخذوه بعين الاعتبار في إبداعهم. إن «الظروف المقترحة» وكلمة «لو» هما افتراض و «ابتداع خيال». اتفهما من منشأ واحد: فالظروف المقترحة هي مثل كلمة «لو»، وهذه مثل «الظروف المقترحة». الأولى هي افتراض («لو») بينما «الظروف المقترحة» تطوره. لا يمكن أن يتواجد أحدهما دون الآخر أو أن يتلقى قوة الاستشارة الضرورية. بيد أن وظائفها مختلفة بعض الشيء: فكلمة «لو» تعطى الدافع للخيال الغافى، أما «الظروف المقترحة» فتعطى الأساس لكلمة «لو» ذاتها. إتفهما معا وعلى انفراد يساعدان على خلق التطور الداخلي (التحول).

وسأل فيونتسوف مبدئاً اهتمامه:

- وماذا تعنى «حقيقة الانفعالات» ؟

- حقيقة الانفعالات تعنى حقيقة الانفعالات، أى الانفعال الإنسانى الحقيقى الحى، تعنى مشاعر الممثل نفسه ومعاناته.

وسأل فيونتسوف ثانية:

- وماذا يقصد «بالمشاعر المحتملة» ؟

- إنها ليست انفعالات ومشاعر ومعاناة حقيقية، بل هاجس هذه الانفعالات والمشاعر والمعاناة، حالة قريبة متقاربة معها تشبه الصدق ولذلك فهى محتملة، إنه تعبير عن الانفعالات، ولكنه ليس تعبيراً مستقيماً مباشراً لا واعياً، بل يتم، إذا صح التعبير، بوحى من الشعور وتلقينه.

ولسوف تفهمون قول بوشكين كله بصورة أفضل إذا بدلتم من مواضع كلمات الجملة فقلتم: «فى الظروف المقترحة - حقيقة الانفعالات». أى بتعبير آخر: اخلقوا أولاً الظروف المقترحة، آمنوا بها بإخلاص، ولسوف تولد، عندئذ، «حقيقة الانفعالات» من تلقاء نفسها.

وحاول فيونتسوف جاهداً فهم ما يقال:

- «فى الظروف المقترحة»...

وأسرع أركادى نيكولايفتش يقدم له العون.

سوف يوضع أمامكم فى الممارسة العملية البرنامج التالى تقريباً: حيث سيتربى عليكم، قبل كل شئ، أن تصوروا مجمل «الظروف المقترحة» المأخوذة من المسرحية ومن التصور الخارجى ومن أحلامكم الفنية الخاصة. ولسوف تخلق هذه المادة كلها تصوراً عاماً عن حياة الشخصية المصورة فى الظروف المحيطة بها... ينبغى أن تؤمنوا بإخلاص شديد بالإمكانية الحقيقية لمثل هذه الحياة فى الواقع، والتعود عليها إلى درجة تصبح معها هذه الحياة القريبة قريبة ومألوفة. وإذا نجحتم فى ذلك كله فسوف ينشأ فى داخلكم تلقائياً حقيقة الانفعالات أو المشاعر المحتملة. ولم أتوان عن طرح الأسئلة:

- بوى أن أتعرف على وسيلة ملموسة وعملية أكثر.

مؤلفات الكتاب الدراميين، نكشف ما يتطوى فيها تحت الكلمات، ونضع ما وراء نصنا فى نص الآخرين. إننا نحدد علاقتنا بالناس وبظروف حياتهم ونقوم بشرح المادة التى نتلقاها من المؤلف والمخرج داخل نفوسنا: فنعيد تصنيعها فى ذواتنا ثانية ونعيشها ونكملها بخيالنا وتآلف معها ونعيشها نفسياً وجسمانياً. إننا نولد فى أنفسنا «حقيقة الانفعالات»، ونخلق نتيجة لإبداعنا النهائية فعلاً مشيراً أصيلاً مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بخطة المسرحية وجوهرها. إننا نخلق شخصيات نموذجية حية من خلال انفعالات الشخصية المصورة ومشاعرها. ثم نقول إن هذا العمل الضخم كله مجرد «نفاهاة»! لا، إن هذا الإبداع كبير وفن أصيل!

قال أركادى نيكولايفتش هذا مختتما حديثه.

.. .. . هام (..) ١٩

أعلن أركادى نيكولايفتش اليوم برنامج حصتنا فور دخوله الصف، فقال:

ستكلم اليوم، بعد أن تحدثنا عن كلمة «لوه» و «الظروف المقترحة»، عن الفعل المسرحى الداخلى والخارجى.

هل تدركون الأهمية الكبيرة التى يحتلها الفعل فى فننا، هذا الفن الذى يقوم من حيث طبيعته على مبدأ الفعالية؟

وتبتدى هذه الفعالية على الخشبة فى الفعل. وفى الفعل يتم التعبير عن روح الدور أى عن معاناة الفنان وعالم المسرحية الداخلى، فنحن نحكم على الناس الذين نصورهم على الخشبة ونفهم حقيقتهم من خلال أفعالهم وتصرفاتهم.

هذا ما يقدمه الفعل لنا، وهذا ما ينتظره المتفرج من الفعل.

فما الذى يتلقاه المتفرج منا، فى أغلب الأحيان؟ بهرجة كبيرة وكثرة من الإشارات غير المتحفظة والحركات الآلية العصبية. إننا أسخياء بها فى المسرح أكثر بكثير مما نسخى بها فى الحياة الواقعية.

ولكن جميع هذه الأفعال التمثيلية تختلف تمام الاختلاف عن الأفعال الإنسانية فى الحياة الواقعية. وسأبين هذا الاختلاف بالمثل التالى: عندما يرغب الإنسان فى أن يمعن بأفكار ومعاناة مهمة، خفية، قريبة من قلبه (مثل أن نكون أولاً نكون) فى هاملت، فإنه

- خذ كلمة «لو» الأثيرة لديك وضعها قبل كل ظرف من «الظروف المقترحة» المتجمعة لديك. في أثناء ذلك، قل لنفسك ما يلي: لو كان الرجل المقتحم مجنوناً، ولو كان الطلاب عند ما لوليتكوفاً موجودين للاحتفال بانتقالها إلى المنزل الجديد، ولو كان الباب معطوباً ويستحيل إغلاقه بالفتاح، ولو اضطررنا إلى إقامة متراس خلفه إلخ، فماذا في استطاعتي أن أفعل وكيف سأصرف؟

سيوقف هذا السؤال في داخلك الفعالية المطلوبة على الفور. أجب عليه بوساطة الفعل وقل: «هذا ما كنت سأفعل! «وافعل ما تريد وما يستهويك دون تردد لحظة الفعل.

عندئذ سوف ينتابك - بصورة لا واعية أو واعية - مايسميه بوشكين «حقيقة الانفعالات» أو على أقل تقدير «المشاعر المحتملة». إن سر هذه العملية يكمن في عدم قسر مشاعرنا وتركها وشأنها دون التفكير «بحقيقة الانفعالات» لأن هذه «الانفعالات» تأتي من تلقاء نفسها ولا تتعلق بإرادتنا. إنها لا تخضع لا للأمر ولا للقسر.

ليوجه الممثل انتباهه كله إلى «الظروف المقترحة» وليبدأ العيش فيها بإخلاص، ولسوف تنشأ عندئذ «حقيقة الانفعالات» في داخلكم بصورة تلقائية.

عندما كان أركادى نيكولايفتش يشرح كيف يتم خلق جو شبيه بالحياة الحية على الخشبة من مختلف «الظروف المقترحة» وكلمات «لو» الخاصة بالمؤلف والممثل والمخرج وفنان الديكور وعامل الكهرباء وغيرهم من مبدعي العرض المسرحي امتعض غوفوركوف و«أخذ ينافع» عن الممثل.

قال محتجاً:

- أرجو المندرة، ماذا تبقى للممثل إذن مادام الآخرون يخلقون كل شيء؟ ألم يترك لنا غير التفاهات؟

وانقض عليه تورسوف قائلاً:

- تفاهات؟! هل تظن أن إيمانك بابتداع ابتدعه شخص آخر والعيش مخلصاً في هذا الابتداع هو شيء نافع؟ هل تعلم أن إبداعاً يعتمد على موضوع هو من وضع شخص آخر لهو أصعب، في كثير من الأحيان، من أن تخترع أنت موضوعاً بنفسك؟ نحن نعرف حالات اكتسبت فيها مسرحية سيئة شهرة عالمية لأن فناناً كبيراً قد أعاد خلقها. كما نعرف أن (شكسبير) قد أعاد خلق قصص كتبها شعراء آخرون. نحن أيضاً نعيد خلق

بنفرد فى ذاته، ويتوغل بعيدا فى أعماق نفسه، ويحاول ذهنيا أن يبلور بالكلمات ما يفكر فيه ويشعر به.

أما الممثلون على الخشبة فيتصرفون على نحو آخر. إنهم فى هذه اللحظات يخرجون إلى مقدمة خشبة المسرح ويتوجهون نحو الجمهور وينشدون الأناشيد بصوت عال حول معاناتهم التى لا وجود لها.

- أرجو أن توضحوا معنى «أن ينشدوا الأناشيد حول معاناتهم التى لا وجود لها» ؟

- هذا يعنى أنهم يفعلون ما تقومون به أنتم عندما ترغبون فى ملء الخواء الروحى الداخلى فى أذاكم بتصنع تمثيلى خارجى مؤثر.

من المريح أن يقدم الممثل الدور الذى لا يشعر به فى داخله تقليدا خارجيا مؤثرا يصاحب بالتصفيق. ولكن من المستبعد جدا أن يرغب الفنان الجاد بضجة مسرحية كهذه فى مكان يمر فيه عن أمن أفكاره ومشاعره، وعن جوهره الروحى الكامن. إن الفنان يود أن يمرر عن هذه المشاعر الشبيهة بمشاعر الدور ليس بمصاحبة ضجة التصفيق، بل على العكس من ذلك، فى صمت مؤثر، وجو ودى عميق. أما اذا فرط الفنان بذلك ولم يرفع عن ابتئال هذه اللحظة المهيبة، فإن هذا يرمز على أن كلمات الدور التى ينطق بها هى كلمات فارغة بالنسبة له، وأنه لم يضمنها شيئا ثميناً من مكنون نفسه. لا يمكن أن تنشأ علاقة رفيعة بكلمات فارغة، كلمات لا تكون ضرورية إلا كأصوات يمكن بمساعدتها إبراز قدرات الصوت والنطق وتقنية الأداء والحيوية التمثيلية الحيوانية. ولا يمكن التعبير عن الأفكار والمشاعر التى كتبت من أجلها المسرحية فى حالة أداء مثل هذا الأداء إلا بحزن أو فرح أو مأساوية «بصفة عامة». إن تعبيراً كهذا هو تعبير ميت وشكلى وصنعى.

وما يحدث فى مجال الفعل الخارجى يحدث فى مجال الفعل الداخلى أيضاً (فى الإلقاء)، فندما لا يكون الممثل بحاجة إلى ما يفعل بوصفه إنساناً، وعندما لا يتم توظيف الدور والفن

فى سبيل ما خلقا من أجله، فإن الأفعال ستكون فارغة، غير معاشة، ولن يجد أمامه من حيث الجوهر ما يمكن التعبير عنه. ولا يبقى، عندئذ، إلا أن يفعل «بوجه عام». حيث يتألم الممثل من أجل أن يتألم، ويحب من أجل أن يحب، ويغار ويطلب الصفح من أجل أن يغار

ويطلب الصفح، وحيث يتم هذا كله لأنه مكتوب فى المسرحية، لا لأن هذا ما جرت معاناته فى الروح، وما تم خلقه فى حياة الدور على الخشبة. إن الممثل لن يجد فى هذه الحالة مهرباً، وسوف يجد المخرج الوحيد أمامه هو الأداء «بصفة عامة» ما أبشع هذا التعبير «بصفة عامة»!

وما أكثر ما ينطوى عليه من الإهمال والسطحية والفوضى.
ألا تريدون أن تأكلوا شيئاً ما «بصفة عامة» ؟ ألا تريدون أن نتكلم عن شيء ما «بصفة عامة» ؟

هل تريدون أن نمرح «بصفة عامة» ؟
ما أشد الملل والفراغ الذى ينشأ عن مثل هذه الاقتراحات.
عندما يقومون أداء الفنان بتعبير «بصفة عامة» أو «عموماً». فإننا نقول: «إن مثلاً معينا قد أدى دور هاملت «عموماً» بصورة ليست رديئة! «إن تقويماً كهذا هو تقويم مهين للممثل.

أتوا لى الحب والغيرة والحق «بصفة عامة» !
ما يعنى هذا؟ هل يعنى أن تؤدى (أو كروشكا) * من هذه الانفعالات والعناصر المكونة لها؟

إن الممثلين يقدمون لنا على الخشبة هذه (الأوكروشكا) من الانفعالات والمشاعر والأفكار ومنطق الأفعال والشخصية «بصفة عامة».

وما يبحث على الضحك هو أنهم يستشارون بإخلاص ويشعرون بأدائهم ذى «الصفة العامة» على نحو قوى. فأنتم لن توفقوا إلى إقناعهم بأن أداءهم خالياً من الانفعالات والمعاناة والأفكار، وبأنه مجرد (أو كروشكا) من هذه الانفعالات والمعاناة والأفكار. هؤلاء الممثلون يتعرفون ويستشارون وينساقون مع الأداء رغم أنهم لا يفهمون ما يستشيرهم أو يستهويهم، إن أداءهم هو تلك «العاطفة التمثيلية» ذاتها، ذلك المرض الهستيرى الذى تحدث عنه، وتلك الاستشارة ذات «الصفة العامة».

* أو كروشكا : حساء بارد من كفاس (وهو شراب روسى غير كحولى) وخضروات ولحم .

إن الفن الأصيل والأداء «بصفة عامة» لا يجتمعان. إن أحدهما يقضى على الآخر. فالفن يحب النظام والانسجام، أما «الصفة العامة» هذه فتحب الاختلال والتشوش.

كيف أحفظكم من هذا العدو اللدود، هذه «الصفة العامة»؟

إن النضال ضدها يكمن في أن ندخل إلى الأداء ذى «الصفة العامة» الطائش مالا يميزه على وجه التحديد ويقضى عليه.

إن الأداء «بصفة عامة» هو أداء سطحي ومتهور. لذلك أدخلوا إلى أدائكم المنهجية والملاقة الجادة بما يجرى على الخشبة، وسوف يقضى ذلك على السطحية والتهور.

والأداء «بصفة عامة» هو أداء مشوش ولا معنى له. فادخلوا المنطق والترابط إلى الدور، وسوف يزول هذا عنه خصائص «الصفة العامة» الرديئة.

والأداء «بصفة عامة» يبدأ كل شيء ولا ينهى شيئا، فلندخل الكمال إلى أدائنا.

سنقوم بهذا كله، ولكن على مدى دورة «المنهج» كلها ومن خلال عملية دراسته، كيما نصوغ فى النتيجة النهائية صوغا ثابتا فعلا إنسانيا هادفا ومنمرا وأصيلًا بدلا من الفعل «بصفة عامة».

إننا لا نعتز إلا بالفعل الإنسانى فى الفن. ونؤكد عليه وحده ونعمل على صوغه. ما السبب فى قسوتنا هذه إزاء «الصفة العامة»؟ إليكم السبب:

ترى هل كثرة العروض التى يجرى أدائها يوميا فى العالم كله وفق خط جوهر المسرحيات الداخلى، وحسبما يتطلبه الفن الأصيل؟ عشرات.

هل كثرة العروض التى يجرى أدائها يوميا فى العالم كله وفق مبدأ «الصفة العامة» وليس بحسب الجوهر؟ عشرات الآلاف.

لهذا السبب لانستغربوا إذا ما قلت لكم إن مئات الآلاف من الممثلين فى العالم كله يفسدون يوميا، ويكتسبون عادات مسرحية ضارة وغير صحيحة. وهذا يزيد من خوفنا لأن المسرح نفسه، وظروف الإبداع فيه يجتنبان الممثل إلى هذه العادات الخطرة من جهة، ولأن الممثل نفسه، وهو يبحث عن الطريق الأقل وعورة يميل إلى استخدام «الصفة العامة» الضعيفة من جهة أخرى.

وهكذا نجد أن الجهلة من مختلف الجهات يقرودون فن الممثل إلى حثفه بصورة منتظمة.

- أى نحو القضاء على جوهر الإبداع لصالح الأداء «بصفة عامة» وشكله الخارجى، الشرطى، الردى؟.

وكما ترون فإن المهمة التى تنهض أمامنا هى النضال ضد العالم كله: ضد ظروف الأداء العلانى، وضد طرائق اعداد الممثل، وعلى وجه الخصوص ضد المفاهيم الخاطئة والمستقرة بصدد الفعل المسرحى.

ولكى نحقق نجاحا فى تذليل الصعوبات الماثلة أمامنا، يجب، قبل كل شيء، أن نملك الجرأة على الاعتراف بأننا عندما نصعد خشبة أمام جمهور المتفرجين نفقد لأسباب كثيرة جدا فى ظروف الابداع العلانى هذه إحساسنا بالحياة الواقعية تماما: فنحن عندئذ ننسى كل شيء: ننسى كيف كنا نمشى ونجلس ونأكل ونشرب وننام وننتحدث وننظر ونسمع فى الحياة، باختصار ننسى كيف كانت تجرى أفعالنا فى الحياة داخليا وخارجيا. لهذا يجب أن نتعلم ذلك كله من جديد على الخشبة تماما مثل طفل صغير يتعلم المشى والتطق والنظر والسمع.

وسأضطر إلى تذكيركم كثيرا بهذه النتيجة المهمة غير المتوقعة فى مجرى حصصنا الدراسية أما الآن، فلنحاول أن نفهم طريقة تعلم القيام بالفعل على الخشبة ليس على نحو تمثلى «بصفة عامة»، بل بصورة إنسانية بسيطة وطبيعية وعلى نحو عضوى سليم وحرية مثلما تتطلب ذلك قوانين الطبيعة العضوية الحية.

وأضاف غوفوركوف:

- باختصار، علينا أن نتعلم كيف نطرد المسرح من المسرح إذا صح القول

- تماما، كيف نطرد كلمة المسرح التى تكتب (بحرف صغير) من كلمة المسرح التى تكتب (بحرف كبير).

ولا يمكن التصدى لهذه المهمة على الفور، بل بصورة تدريجية من خلال عملية النمو الفنى، وصوغ التقنية السيكلوجية.

وتوجه أركادى نيكولا يفتش نحو رحمانوف قائلا:

- أما الآن، فأرجو منك، يافانيا، أن توجه اهتماما كبيرا إلى ضرورة أن تكون الأفعال التي يقوم بها الطلاب على الخشبة أفعالا أصيلة ومثمرة وهادفة دائما، ألا يتظاهروا مطلقا بأنهم يفعلون. لذلك أوقفهم في الحال ما إن تلاحظ لديهم أى انحراف نحو الأداء أو التصنع. وعندما تنتظم حصتك (وأنا مستحصل على ذلك) اعمل على صوغ تمارين خاصة تدفعهم نحو الفعل على الخشبة مهما كلف الأمر. أكثر من هذه التمارين واجعلها تدوم مدة أطول كيما يعتادوا تدريجيا وبصورة منهجية على الفعل الأصيل المثمر والهادف على الخشبة. لتتوحد الفعالية الإنسانية في تصورهم مع تلك الحالة التي يشعرون بها على الخشبة بحضور المتفرجين وفي وضع الإبداع العلاتي أو الدراسي. وإذا يعتادون يوما بعد يوم على أن يكونوا على الخشبة بصورة إنسانية تكون بذلك قد غرست فيهم عادة جيدة هي أن يقدموا أنفسهم في الفن بوصفهم أناسا طبيعيين وليس مجرد نماثيل لمرض الملايس (ماتيكانات).

- ولكن ما هي هذه التمارين؟ إنى تساعل عن طبيعة هذه التمارين؟

- اجعل وضع الحصص أكثر جدية وصرامة حتى تدفع بالطلبة إلى أمام وكأنك تريد الوصول بهم إلى العرض. أنت قادر على ذلك.

وامتل رحمانوف قائلا:

- حاضر.

- استدعهم إلى الخشبة الواحد بعد الآخر واعطهم عملا ما.

- وما هو هذا العمل؟

- لنقل تصفح جريدة. مثلا، والحديث عما جاء فيها.

- ولكن هذا عمل طويل بالنسبة إلى حصص جماعية. يجب أن يأخذ كل حصته من الدرس

- وهل المسألة تكمن في معرفة محتوى الجريدة كلها؟ المهم هو التوصل إلى فعل أصيل

ومثمر وهادف، فعندما تجد أن الطالب قد حقق ذلك وانغمس في عمله دون أن يعقه

في ذلك وضع الحصص الجماعية، استدع طالبا آخر. أما الأول فأرسله إلى عمق

الخشبة ليتدرب هناك ويغرس في نفسه عادة أن يقوم بالفعل على الخشبة بصورة حيائية،

إنسانية، فهو لكي يكتب هذه العادة ويجعلها متأصلة في ذات نفسه يحتاج إلى كم «محدد» طويل من الزمن يعيش فيه على الخشبة من خلال فعل أصيل ومثمر وهادف. لهذا قدم له العون في الحصول على هذا الكم «المحدد» من الزمن واختتم أركادى نيكولا بفتش الحصة شارحا:

- إن كلمة «لوه» و «الظروف المقترحة» والفعل الداخلي والخارجي، هي عوامل مهمة جدا في عملنا. وهي ليست العوامل الوحيدة. فنحن بحاجة أيضا إلى عدد كبير من القدرات والخصائص والمواهب الإبداعية الفنية الخاصة (الخيال والانتباه والإحساس بالصدق والمهومات والمعطيات المسرحية وغير ذلك).

ولنتفق في الوقت الحاضر أن نطلق عليها جميعا، من أجل الاختصار وسهولة الاستعمال كلمة واحدة هي العناصر.

وسأل أحدهم:

- عناصر ماذا؟

- لن أجيب عن هذا السؤال في الوقت الحاضر. وسوف يتضح في حينه من تلقاء نفسه. ويتطلب فن التحكم بهذه العناصر، ومن بينها كلمة «لوه» و «الظروف المقترحة» والأفعال الداخلية والخارجية بالدرجة الأولى والقدرة على تركيبها واستبدالها ودمج أحدها بالآخر ممارسة وتجربة كبيرين، وبالتالي يتطلب زمنا طويلا بهذا المعنى سوف نتعلم بالصبر ونوجه اهتمامنا كله في الوقت الحاضر إلى دراسة كل عنصر من العناصر وصوغه. ويعتبر ذلك هدفا رئيسيا كبيرا للمنهج الدراسي هذا العام.

٤- الخيال

حدد توريسوف اليوم موعد الحصة في مسكنه بسبب توعك صحته. ولقد أجلسنا أركادى نيكولا يفتش في مقاعد مريحة في حجرة مكتبه.

قال:

- أنتم تعرفون الآن أن عملنا المسرحي يبدأ من استعمال كلمة «لو» السحرية في المسرحية والدور، حيث تعتبر هذه الكلمة رافعة تنقل الفنان من الواقع اليومي إلى مجال الخيال. وما المسرحية والدور سوى ابتداء المؤلف الذى هو عدد من كلمات «لو» السحرية وغيرها من كلمات «لو» والظروف المقترحة التى فكر بها. لا وجود «لوقائع» حقيقية أو واقع حقيقى على الخشبة، فالواقع الحقيقى ليس فنا. هذا الأخير من حيث طبيعته يحتاج إلى ابتداء فنى هو مؤلف الكاتب بالدرجة الاولى. وتكمن مهمة الفنان وتفانيته الإبداعية فى تحويل ابتداء المسرحية إلى واقع مسرحى فنى. ويقوم خيالنا بدور كبير فى هذه العملية. ولذلك يجدر الوقوف عنده مدة أطول وتتبع وظائفه فى الفن.

وأشار توريسوف إلى الجدران حيث علقت عليها لوحات تحضيرية لمختلف الديكورات الممكنة.

- هذه كلها لوحات قام بتصميمها أحد فناني الديكور الأثريين لدى، ولقد وافقه المنية.

كان هذا الفنان غريب الأطوار إلى حد كبير: فقد كان يصنع لوحات تحضيرية لمسرحيات لم تكتب. فهذه، مثلاً، لوحة تحضيرية للفصل الأخير من مسرحية (لتشيفخوف) لا وجود لها، كان قد فكر فى كتابتها (أنطون بافلتش) قبيل وفاته بمدة

قصيرة، بمشة علمية ضاع أثرها في الجليد، في جو الشمال القاسى الخفيف. ثمة باخرة كبيرة محاصرة بكل هائلة عائمة، ويوارى قائمة ينتشر سوادها على خلفية بيضاء بصورة مربعة. صقيع قارس، وريح جليدية تثير أعاصير الثلج، وتأخذ في جموحها إلى أعلى شكل امرأة في كفن. وفي هذا الوضع يلتصق كيان الزوج بكيان عشيق زوجته، فقد ابتمد كلاهما عن الحياة وتوجه إلى البشة كيما ينسيا صدمتهما العاطفية. من يصدق أن الفنان الذى رسم هذه اللوحة التحضيرية لم يسافر أبدا إلى أبعد من مشارف موسكو وضواحيها! لقد خلق منظرا طبيعيا من منطقة القطب مستخدما ملاحظته للطبيعة فى الشتاء وما عرفه من القصص، ومن الوصف فى الأدب الروائى والكتب العلمية والصور الفوتوغرافية. لقد تكونت اللوحة لديه من مجمل المادة التى جمعها. ولقد قام الخيال بدور رئيسى فى هذا العمل.

وقادنا تورسوف إلى حائط آخر علقت عليه مجموعة من اللوحات الطبيعية. وبالأصح كان ذلك تكرارا لموضوع واحد: منطقة اصطيفاف يغير فيها الفنان من لوحة إلى أخرى يصور الفنان عددا من البيوت الجميلة غارقة فى خرش من أشجار الصنوبر فى أوقات وأزمنة مختلفة من السنة، تحت الشمس الحارقة وفى العاصفة. ومن ثم نجد المنظر الطبيعى نفسه، ولكن فى غابة قطعت أشجارها ونشأ فى مكانها بحيرات وأشجار جديدة من مختلف الأصناف. كان الفنان يتلذذ بالتكبير بالطبيعة، وبحياة الناس على طريقته الخاصة. فبينى فى لوحاته التحضيرية البيوت والمدن ويهدمها ويميد تخطيط البقاع وقتلع الجبال.

وهتف أحدها:

- انظروا ما أجمل هذا! (كرهملين) موسكو على شاطئ البحر!

- لقد خلق هذا كله خيال الفنان أيضا.

وقال تورسوف وهو يقودنا نحو مجموعة جديدة من الرسومات واللوحات المائية:

- وهذه أيضا لوحات تحضيرية من أجل مسرحيات لا وجود لها من «حياة الفضاء». انظروا، لقد صورت هنا محطة من أجل بعض الأجهزة وظيفتها المحافظة على الاتصال بين الكواكب: هل ترون: صندوق معدنى ضخيم ذو شرفات كبيرة وهيكل كائنات غريبة وجميلة. وهذه محطة قطارات معلقة فى الفضاء. وترى فى النوافذ أناسا مسافرين

الأرض... ثمة خط من محطات القطارات المماثلة الممتدة إلى أعلى وإلى أسفل في الفضاء اللانهائي: إنها تتوازن بتأثير جاذبية متبادلة من المغناطيسات الهائلة. وتلوح في الأفق بعض الشموس أو الأقمار حيث يخلق نورها مؤثرات خيالية غير معروفة في الأرض. لكي نرسم لوحة كهذه يجب أن تتمتع (بفانتازيا)* نشطة وليس بالخيال وحده.

وسأل أحسنا:

- وما الفرق بينهما؟

- يخلق الخيال ما هو موجود وما يمكن أن يوجد ونعرفه في الواقع أما (الفانتازيا) فيخلق ما ليس له وجود ولا نعرفه في الواقع. ما لم يوجد ولن يوجد أبدا. ولكن قد يتواجد أيضا! فمن يعلم؟ عندما خلقت (الفانتازيا) الشعبية بساط الريح لم يكن يخطر على بال أحد أن الناس سوف يخلقون في الفضاء على متن الطائرات؟ إن (الفانتازيا) تعرف كل شيء، وقادرة على كل شيء أيضا. وهي مثل الخيال ضرورية للرسام.

وسأل شوستوف:

- وللممثل أيضا؟

وطرح أركادى نيكولايفتش سؤالا مضادا:

- ولكن ما هي حاجة للممثل إلى الخيال في اعتقادك؟

وأجاب شوستوف:

- كيف ما هي حاجته؟ لكي يخلق كلمة «لو» السحرية و «الظروف المقترحة».

- ولكن المؤلف خلق هذا كله دون مساعدتنا. فمسرحيته هي ابتداء وخلق. ولم يحرر شوستوف جوابا فسأله تورسوف:

- وهل يعطى الكاتب المسرحي الممثل كل ما يحتاجه ياترى هل يمكن الكشف عن حياة جميع الشخصيات في مائة صفحة؟ أم أن أمورا كثيرة سوف تبقى بمنأى عن القول؟

* (phantasia) من اليونانية. وهو الخيال الذي يخلق على أساس التصورات الواقعية لوحة للكون لا تتفق مع هذه التصورات منطقيا (لوحة خارقة للطبيعة، عجيبة)

وعلى سبيل المثال، ترى هل يتحدث المؤلف دائما وبصورة كافية عما حدث قبل بداية المسرحية؟ هل هو يتكلم بصورة شاملة عما عساه يحدث أثر انتهائها، أو عما يحدث خلف الكواليس، وهل يذكر لنا من أين تأتي الشخصية وإلى أين تذهب؟ إن الكاتب المسرحي لا يسرف في مثل هذا النوع من الشروح والتعليقات فهو يكتفى بأن يكتب في نصه: «الشخصيات ذاتها ويتروف أو يخرج يتروف». ولكننا لا نستطيع القدوم من مكان مجهول أو أن نخرج إليه دون أن نفكر بالهدف الكامن وراء هذه التقلبات. يستحيل الإيمان بفعل يجري «بصفة عامة». ونحن نعرف ملاحظات وتعليقات أخرى للمؤلف مثل:

«ينهض» «يمشى باضطراب»، «يضحك»، «يموت». كما تعطى لنا صفات دور موجزة مثل «شاب لطيف المظهر، يكثر من التدخين».

ولكن، هل يكفي هذا لخلق مجمل الصورة الخارجية وأنماط السلوك والمشية والعادات؟

وماذا بشأن النص وكلمات الدور؟

هل يعقل ألانحتاج سوى إلى استظهارها وإقالتها عن ظهر قلب؟

ثم ماذا بشأن ملاحظات الشاعر كلها ومطالب المخرج وميزانيناته ومجمل الإخراج؟

هل يعقل أن يكفي مجرد تذكرها ثم تنفيذها بصورة شكلية على الخشبة؟

ترى هل يكفي هذا كله من أجل رسم طبع الشخصية وتحديد تدرجات أفكارها ودوافعها وتصرفاتها؟

لا، على الممثل أن يستكمل هذا كله وعمقه. عندئذ فقط ينتعش ما أعطانا إياه الشاعر وغيره من مبدعى العرض، وهز حنايا روح المبدع على الخشبة والمتفرج في الصالة على السواء. عندئذ فقط يستطيع الممثل نفسه أن يعيش بزخم حياة الشخصية المصورة وعمقها الداخلي، وأن يفعل كما يطلب المؤلف والمخرج ويأمر به شعورنا الإنساني الحي.

ويعتبر الخيال بكلمته الساحرة «لوه» وظروفه المقترحة «الماعون الأقرب في هذا العمل كله. إنه لا يتم قول مالم يستكمل قوله المؤلف والمخرج والآخرون وحسب، بل يث الحياة أيضا في عمل جميع الذين يسهمون في خلق العرض ويصل إبداعهم إلى المتفرجين عبر نجاح الممثلين أنفسهم قبل كل شيء.

هل تفهمون الآن أهمية أن يتمتع الممثل بخيال قوى وواضح: إن هذا الخيال ضرورى له فى كل لحظة من عمله الفنى وحياته على الخشبة، سواء جرى هذا العمل لدى دراسة الدور، أو فى أثناء إعادة أدائه.

إن الخيال يصبح فى عملية الإبداع رائدا طبيعيا يقود خلفه الممثل نفسه.

وتوقفت الحصة بسبب زيارة مفاجئة قام بها التراجيدى الشهير (و) ضمن جولة فنية يقوم بها فى موسكو حاليا. ولقد حدثنا هذا الفنان الشهير عن نجاحاته.

وقام أركادى نيكولايفتش بترجمة حديثه إلى اللغة الروسية.

وبعد أن غادرا الضيف الذى أمتعنا بحديثه واستودعه تورتسوف، عاد أركادى نيكولايفتش إلينا وقال مبسما.

— طبعاً، كان الممثل التراجيدى يكذب بعض الشيء، ولكنه، كما لا حظتم بأنفسكم، شديد الولوع بما يخلق، ويؤمن به مخلصاً. هكذا تعودنا نحن الفنانين أن نضيف على الخشبة تفاصيل من خيالنا إلى الوقائع بصورة انتقلت معها هذه العادة من الخشبة إلى الحياة. هذه العادة تعتبر زائدة فى الحياة طبعاً، ولكن لا بد منها فى المسرح. هل تتصورون أنه من السهل على المرء أن يخلق بصورة يستمع إليه الآخرون بنفس محبوس؟ ذلك إبداع أيضاً، ويتم خلقه بوساطة كلمة «لو» السحرية، و«الظروف المقترحة» والخيال المتطور جداً.

طبعاً لا يمكننا القول عن العباقرة بأنهم يكذبون. هؤلاء الناس ينظرون إلى الواقع بأعين تختلف عن أعيننا. إنهم يرون الحياة بصورة تختلف عما نراها نحن الأناس العاديين. هل فى استطاعتنا أن نوجه إليهم أصبع الاتهام لأن خيالهم يضع أمام أعينهم تارة مناظير بلون وردي وأخرى بلون لا زوردي، طورياً بلون رمادى وطوراً آخر بلون أسود؟ وهل نقدم للفن شيئاً إذا ما تخلى هؤلاء عن مناظيرهم وراحوا ينظرون إلى الابتداع الفنى أو إلى الواقع بعيون لا يسترها شيء، أى بعيون صاحبة لا ترى إلا ما يقدمه لها الواقع اليومى.

وأصارحكم القول بأننى أنا أيضاً كثيراً ما ألجأ إلى الكذب عندما أضطر بصفتى ممثلاً أو مخرجاً إلى التعامل مع دور أو مسرحية لا يستهوينى بصورة كافية. إنى أذكر فى هذه الحالة، وتشل ملكاتى الإبداعية، ويصبح الأمر بحاجة إلى حافز. عندئذ أبدأ أؤكد للجميع

بأن العمل يستهوينى وأظن فى امتداح المسرحية الجديدة. ويضطررنى ذلك إلى ابتكار ما ليس فى المسرحية، وتخفف هذه الضرورة بدورها الخيال. لو كنت وحدى لما فعلت ذلك، ولكنى سأضطر مع الآخرين، إن شئت هذا أم أبيت، إلى تبرير ما كذبت فيه قدر الإمكان، بعد ذلك، كثيرا ما أستخدم هذه الابتداعات الخاصة ذاتها كمادة فى الدور فى الإخراج وأدخلها فى المسرحية.

وسأل شيوستوف بوجل:

— إذا كان للخيال هذا الدور المهم عند الممثلين، فماذا يفعل هؤلاء المحرومون منه؟

— عليهم أن يطوروه فى أنفسهم أو يتركوا الخشبة. والأفسوف تجدون أنفسكم عند مخرجين يستبدلون خيالكم غير المتطور بخيالهم، وهذا يعنى أنكم توقفتكم عن الإبداع وتحولتم إلى قطعة من قطع الشطرنج على الخشبة.

أفليس من الأفضل لنا أن نطور خيالنا الخاص بنا؟

وقلت متنهدا:

— وهذا، أغلب الظن، أمر صعب للغاية!

— تتوقف المسألة على نوع الخيال! ثمة خيال يملك عنصر المبادرة ويعمل بصورة مستقلة، هذا النوع من الخيال يتطور فى غير حاجة إلى مجهود خاص، ولسوف يعمل باستمرار فى الصحر وفى الحلم دون كلل. وثمة خيال محروم من خاصية المبادرة ولكنه وبالمقابل يلتقط بسهولة ما يوحى به إليه، ومن ثم يستأنف تطوير ما استوحاه بصورة مستقلة. ويمكن التعامل بسهولة نسبية مع هذا النوع من الخيال أيضا. ولكن إذا كان الخيال يلتقط ولا يطور ما يستوحيه عندئذ يمسى العمل أصعب. وأخيرا ثمة أناس لا يبدعون ولا يلتقطون ما يعطى لهم. وإذا كان الممثل يتقبل بما يمرض عليه الناحية الشكلية الخارجية فقط، فهذه علامة تشير إلى عدم توافر الخيال الذى لا وجود للفنان بعيدا عنه.

يملك عنصر المبادرة أو لا يملك؟

يلتقط ثم يطور أو لا يلتقط؟

هذه هى الأسئلة التى لاتدع لى مجالا للراحة.

وعندما ساد الصمت بعد احتساء شاي المساء، أوصدت على نفسي باب غرفتي، وجلست على الأريكة بأكبر قدر من الراحة، وأحطت نفسي بالوسائد، ثم أغلقت عيني، وبدأت أتخيل رغم التعب. ولكن منذ اللحظة الأولى صرف انتباهي دوائر ضوئية ويقع ألوان مختلفة أخذت تظهر وتزحف في العنمة أمام عيني المغلقتين. وأطفأت المصباح معتقدا أنه هو الذي استدعى هذه الظواهر. ورحلت أبتدع.

— ماذا أتخيل؟ ولم يكن الخيال غافيا، فقد رسم لي ذوابات أشجار غابة صنوبر كبيرة كانت تهتز بشكل إيسابي موزون بسبب هبوب ريح خفيفة. كان ذلك يمتد على السرور. ولقد خيل إلي أنني أنشم رائحة هواء منعش. ومن مكان ما... في السكون.. كانت تتناهى أصوات نكتكة ساعة.

... ..

... ..

... ..

وغفوت.

فقررت وأنا أنتفض من غفوتي:

— طبعاً، لا يجوز التخيل دون مبادرة ساحلق في طائرة! فوق غابة. وهائلا أطيرو فوقها، فوق السهول والانهار والمدن والقرى.. فوق.. ذوابات الأشجار... إنها تهتز ببطء شديد... نفوح رائحة هواء منعش... ورائحة الصنوبر.. نكتكة الساعة..

... ..

... ..

... ..

من ينبعث هذا الشخير؟ منى أنا؟! أتراني قد أغفيت؟ وهل أغفيت طويلا؟

اختلطت الاصوات فى غرفة الطعام.. إنهم يغيرون مواضع الأثاث.. وتسلسل نور الصباح عبر الستائر.

دقت عقارب الساعة الثامنة... الميا .. د .. وة..

.. .. عام (١٩٠٠)

لقد بلغ تكدرى من الفشل الذى حالفنى فى عملية التخيل المنزلية حدا لم أتمالك معه نفسى، وكاشفت أركادى نيكولايفتش، فى حصّة اليوم، التى تجرى فى غرفة ضيوف مالوليتكوف، بكل ما حصل معى.

وأجابنى على ذلك قائلا:

- لم تنجح تجربتك لأنك وقعت فى جملة أخطاء. وأول هذه الأخطاء هو أنك أكرهت خيالك بدلا من أن تجتذبه. والخطأ الثانى يكمن فى أنك بدأت تخيل بلا مقود أو موجه وكيفما اتفق. فكما أنه لا يجوز أن تقوم بالفعل لمجرد فعل شيء ما (الفعل من أجل الفعل نفسه)، كذلك تماما لا يجوز أن تتخيل من أجل التخيل ذاته. وهذا ما جعل عمل الخيال عندك مفتقرا إلى المعنى وإلى المهمة الشيقة الضرورية فى أثناء الإبداع أما خطؤك الثالث فيكمن فى أن تخيلاتك لم تكن فعالة نشيطة، على حين تكتسب فعالية الحياة المتخيلة عند الممثل أهمية استثنائية بالغة. يجب أن يحفز خيال الممثل ويستدعى فى البداية الفعل الداخلى ومن ثم الفعل الخارجى.

- ولكنى قمت بفعل، لأنى حلقت بخيالى فوق الغابات بسرعة كبيرة.

وسأل تورسوف:

- وعندما تكون مستلقيا فى قطار يجرى بسرعة جنونية فهل أنت تقوم بفعل؟ القاطرة أو الميكانيكى هو الذى يعمل بينما المسافر يبقى سلبيا. ولكن يختلف الأمر لو دار بينكم فى أثناء سير القطار حديث عملى أو جدل استأثر باهتمامكم، أو أنك كنت تضع تقريراً ما، عندئذ يمكن الحديث عن عمل أو فعل. كذلك الأمر فى تخليقك بالطائرة، فقد كان يعمل الملاح أما أنت فلم تقم بفعل. لو أنك قدت الطائرة بنفسك، أو أنك التفتقت بعض الصور للمنطقة. كان يمكن الحديث عن الفعالية. نحن بحاجة إلى خيال نشط وليس إلى خيال سلبى.

وسأل شوستوف مستفهما:

- وكيف نستدعي هذه الفعالية؟

- سأحدثك عن لعبة مفضلة لدى إحدى قريباتي البالغة من العمر ست سنوات. تسمى هذه اللعبة «ما عساك لو أن» وتلخص فيما يلي: تسألني الفتاة الصغيرة: ماذا تفعل؟ «فأجيب: «أشرب الشاي». وتقول «لو أن هذا لم يكن شايًا بل ريت خروع فكيف عساك تشربه؟» وأضطر إلى تذكر طعم الدواء. وعندما ألتجع في ذلك وأجئى وجهي تصخب الطفلة وتملأ العرفة كلها بالضحك. بعد ذلك كانت تطرح سؤالاً آخر: «أين تجلس؟ وأجيب: «على الكرسي» فتقول: «لو أنك كنت تجلس على موقد ساخن فماذا عساك أن تفعل؟» وأضطر إلى الجلوس في «ال» على موقد ساخن وأن أنقذ نفسي من الحروق بعد بذل مجهود خارق. وعندما ألتجع في ذلك كانت الفتاة الصغيرة تشفق على وتلوح بذراعيها الصغيرتين وتصرخ: «لا أريد أن ألعب»، أما إذا استأنفت اللعب فكان ذلك ينتهى بالدموع. فكروا أنتم أيضا بتمارين يشبه هذه اللعبة التي من شأنها أن تستدعي أفعالاً نشيطة.

وقلت ملاحظاً:

- يبدو لي أن هذه الطريقة بدائية وفضية. لبتنا نعر على طريقة أكثر رهاقة.

- لا تتعجل! سيكون لدينا متسع من الوقت أما الآن فاكتفوا بأكثر التخيلات بساطة وبداية. لا نستعجلوا فتحلقوا عالياً جداً، بل عيشوا معنا هنا على الأرض وسط ما يحيط بكم في الواقع. وليسهم في عملكم هذا الأثاث وهذه الأشياء التي تشعرون بها وترونها. وإليك على سبيل المثال تمرين المجنون. فلقد أدخلنا ابتداءً الخيال إلى الحياة الواقعية التي كانت تحيط بنا آنذاك. فالغرفة التي كنا موجودين فيها، والأثاث الذي تربسنا به الباب وباختصار عالم الأشياء كله بقي - في واقع الأمر - كما هو عليه. لقد اكتفينا بإدخال فكرة مبتدعة بصدد مجنون لا وجود له في الحقيقة، في حين اعتمد التمرين، فيما بقي على شيء واقعي ولم يكن معلقاً في الهواء

لنحاول القيام بتجربة مشابهة. نحن الآن نتلقى درساً في الصب. هذا واقع حقيقي. لبتق الغرفة وترتيبها والدرس وجميع الطلاب ومدرسهم على الصورة والوضع اللذين تتواجد فيها الآن. وأنقل نفسي بمساعدة كلمة «لو» إلى مستوى الحياة الوهمية غير الموجودة واكتفى

الآن بتغيير الزمن فأقول: الساعة الآن ليست الثالثة نهاراً، بل الثالثة ليلاً برّروا بخیالكم هذه الحصّة المطوّلة. هذا ليس بالأمر الصعب، لنفترض أن لدينا امتحاناً في الغد ولما ننجز الشئ الكثير بعد، ولذلك تأخرنا في المسرح. وينشأ عن هذا الافتراض ظروف وهموم جديدة: فالأهل قلقون عليكم لأنكم بسبب عدم وجود هاتف لم تتمكنوا من إعلامهم بتأخير العمل. كما أن أحد الطلاب كان قد ترك أُمّية دعى إليها، وآخر يعيش بعيداً جداً عن المسرح ولا يعرف كيف سيتمكن من الوصول إلى بيته دون حافلة وهكذا دواليك. وتولد الفكرة المبتدعة التي ندخلها كثيراً من الأفكار والمشاعر والأمزجة أيضاً. وهكذا كله يؤثر على الحالة العامة التي تكسب كل ما سيحدث بعد ذلك طابعاً أساسياً. هذه إحدى الدرجات المفضية إلى المعاناة. وفي النتيجة تخلق بمساعدة هذه الابتداعات تربة مهيّدة وظروفاً مقترحة من أجل التمرين الذي يمكن أن نطوره ونطلق عليه اسم «حصّة ليلية».

ولنحاول القيام بتجربة أخرى: لندخل إلى الواقع، أى إلى هذه الغرفة وهذه الحصّة القائمة الآن كلمة «لوه» جديدة. ليبق زمن اليوم نفسه الساعة الثالثة نهاراً ولتغير زمن السنة. فالوقت ليس شتاءً، ودرجة الحرارة ليست خمس عشرة درجة تحت الصفر، بل الوقت ربيع، والجو دافئ رائع. ألا ترون أن مراجعكم قد تبدل. فأنتم الآن تبتسمون لمجرد التفكير بالزهرة التي تنتظركم خارج المدينة بعد الحصّة! قرروا ماذا تعزمون عمله. وأوجدوا تبريراً لذلك كله بواسطة الإبتداع ولسوف تحصلون على تمرين جديد لتطوير الخيال.

وإليك كلمة «لوه» أخرى: ليبق على حاله زمن اليوم والسنة. وهذه الغرفة والحصّة ولكن لننتقل من موسكو إلى القرم. أى نبدل مكان الفعل ونجعله خارج حدود هذه الغرفة. هناك حيث يقع شارع (دميزوفكا)، يوجد الآن البحر الذي سوف تسبحون فيه بعد انتهاء الحصّة. والسؤال هو كيف وجدنا أنفسنا في الجنوب؟ برّروا ذلك بما ترعّبون من الظروف المقترحة وابتداع الخيال. ربما لأننا سافرنا إلى القرم في زيارة فنية، وهناك لم نتوقف عن إجراء الحصص الدراسية المنتظمة. برّروا اللحظات المختلفة من لحظات هذه الحياة الوهمية بما يتلاءم وكلمات «لوه» التي أدخلتموها، ولسوف تحصلون على عدد جديد من الدوافع من أجل تمارين الخيال.

وأدخل كلمة «لوه» أخرى وأنقل نفسي وإياكم إلى الشمال الأقصى في الوقت الذي تكون الأيام كلها نهاراً. كيف نبرر هذا الانتقال؟ نبرره بالوصول إلى هناك للتصوير السينمائي مثلاً. وهذا يتطلب من الممثل بساطة وسمة حياتية مرهفة لأن أقل زيف سوف

يفسد الشريط، فينما لا أجد أحدا منكم بمنأى عن التصنع وهذا يضطرنى إلى الاهتمام بحرصكم الدراسية. وبعد أن تقبلوا الفكرة المبتدعة بمساعدة كلمة «لو» وتؤمنوا بها أسألوا أنفسهم: «ماذا عسأ أن أفعل فى الظروف المعطاة؟» ويجابيتكم عن هذا السؤال تنبهون الخيال وتحفظونه إلى العمل.

- والآن، سنجعل «الظروف المقترحة» كلها مختصرة فى تمريننا الجديد، ولن نبقى من الحياة الواقعية سوى هذه الغرفة، ومع ذلك سوف نغير من معالمها تغييرا قويا بوساطة الخيال. لنفترض أننا جميعا أعضاء بعثة علمية، وأتأنا نتوجه مستقلين طائرة فى طريق طويل. وفى أثناء تخليقنا فوق أدغال كثيفة صعبة الاجتياز تقع الكارثة: يتوقف المحرك عن العمل وتضطر الطائرة إلى الهبوط فى سهل جبلى. لابد من إصلاح الطائرة، وهذا العمل يؤخر البعثة زمنا طويلا. لحسن الحظ أنه مازالت توجد أخيرة من المؤن بيد أنها ليست بهذه الوفرة. لذا لابد من الحصول على الأرزاق بالصيد، كما ينبغى. بالإضافة إلى ذلك، إقامة مسكن ماء، وتنظيم إعداد الطعام والحراسة تحسبا من هجوم الغريباء وانقضاض الوحوش.

وهكذا تنشأ فى الخيال حياة مليئة بالقلق والأخطار وتتطلب كل لحظة من لحظاتها أفعالا ضرورية وهادفة يتم تحديدها فى الخيال بصورة منطقية ومتربطة. ويجب الإيمان بضرورة هذه الأفعال والأفان التخيالات ستفقد معناها وجاذبيتها.

على أن إبداع الفنان ليس فى عمل الخيال عملا داخليا وحسب، بل فى تجسيد التخيالات الإبداعية تجسيدا خارجيا أيضا. لذلك، حولوا التخيلى إلى واقع، وأدوا لى مشهدا من حياة أعضاء البعثة العلمية.

وسألنا فى حيرة:

- أين؟ هنا؟ فى وضع غرفة الموليتوكوفا ذاتها؟

- وأين تريدون أن نقوم بذلك؟ طبعاً لن نقوم ببناء ديكور خاص! لاسيما أنه لدينا من أجل هذه الحالة فنان ديكور خاص فى استطاعته أن ينفذ خلال ثانية واحدة مختلف المطالب دون مقابل. لن يكلفه شيئا أن يحول بلمح البصر غرفة الضيوف إلى دهليز أو صالة أو إلى أى شئ يخطر ببالها. هذا الفنان هو خيالننا نحن. لنطلب منه ونقرر ماذا عسانا أن نفعل بعد هبوط الطائرة لو أن هذه الشقة كانت سهلا جبليا وهذه الطاولة صخرة كبيرة،

وهذا المصباح ذو الغطاء نباتا استوائيا، وهذه الشرايا مع الزجاجات غصنا مشعرا، والموقد الحائطي فرنا مهجورا.

وأبدى فيونتسوف اهتمامه:

- والدهليز، ماذا سيكون؟

- شعبا من الشعاب.

فقال الشاب فرحا وقد احتاجت مشاعره:

- هكنا إذن، حسنا، وغرفة الطعام؟

- كهفا كان يعيش فيه - أغلب الظن - أناس بدائيون.

- والصال؟

- إنها مساحة مفتوحة ذات أفق واسع ومنظر ساحر. انظروا إلى الجدران ذات اللون الكاشف. إنها تعطي توها بأنها فضاء. ولسوف يكون بالإمكان الصعود إلى الطائرة من هذه الساحة.

ولم يهدأ فيونتسوف واستأنف فى طرح أسئلته:

- وصال المتفرجين؟

- إنها هاربة لاقرار لها. لا يمكن توقع هجوم الوحوش والغرباء من هناك، تماما مثلما هو الأمر من جانب الشرفة، أى البحر، ولذلك يجب وضع الحراسة بالقرب من أبواب الدهليز الذى يصور الشعب.

- وماذا تصور غرفة الضيوف؟

- يجب أن تخصص لإصلاح الطائرة.

- وأين الطائرة؟

وأشار توريسوف إلى الأريكة:

- هذه هى. المقعد مكان جلوس المسافرين وسجف النوافذ الأجنحة. أنشروها أكثر والطاولة هى المحرك. يجب فحصه قبل كل شئ. لأن العطل فى المحرك نفسه. ليستفسر أعضاء البعثة الآخرون عن المبيت. وهذا غطاء للنوم.

.. أين؟

.. غطاء الطاولة.

ثم أشار أركادى نيكولايفتش إلى كتب سميكة متناثرة على منضدة الكتب، وإلى إناء زهور ضخمة وقال:

.. هاكم معلمات وبرميل خمر صغير. تفحصوا الغرفة بانتباه أكبر ولسوف تعثرون على أدوات وأشياء ضرورية لكم فى بيتكم الجديدة

واحتدم العمل وبدأنا على الفور حياة البعثة العلمية القاسية المتوقفة فى الجبال فى غرف الضيوف المريحة. ولقد اهتمنا فى هذه الحياة وتكيفنا معها.

لا يمكن القول إنى آمنت بالتحول، بيد أنى ببساطة لم ألاحظ ما كان ينبىء عدم رؤيته.

بل لم يكن لدى الوقت للملاحظة ذلك، فقد كنا منهمكين بالعمل، ولقد تم حجب عدم صدق الابتداع بصدق مشاعرنا وفعلنا الفيزيولوجى والإيمان بهما.

وقال أركادى نيكولايفتش بعد أن أدبنا التجربة المصطاة بنجاح كاف:

.. لقد دخل الخيال فى الواقع الحقيقى بصورة أقوى فى هذا الأتود: فلقد حشرنا فكرة الكارثة فى عالم المنطقة الجبلية المبتدعة فى غرفة الضيوف. وهنا مثال من الأمثلة التى لا تحصى على كيفية إعادة رسم عالم الأشياء بالنسبة لنا داخلها بمساعدة الخيال.

لا ضرورة لإبعاد هذا العالم، بل على العكس من ذلك، يجب إدخاله فى الحياة المتخيلة التى نخلقها.

سوف نقوم بهذه العملية دائما فى تدريباتنا المغلقة. وبالفعل، نحن نبني من كراسى الخيزران كل ما يستطيع خيال المؤلف والمخرج ابتداعه: منازل وساحات وسفنا وغابات. ونحن إذ نفعل ذلك لا نؤمن بأن كراسى الخيزران هى أشجار أو صخور فى حقيقة الأمر، بل نؤمن بحقيقة علاقتنا بالأشياء فيما لو كانت أشجارا أو صخورا.

ابتدأت الحصة اليوم بمقدمة قصيرة، قال أركادى نيكولا يفتش:

- لقد ارتبطت تماريننا في تطوير الخيال حتى الآن، سواء على نطاق واسع أو ضيق، إما بعالم الأشياء المحيط بنا (غرفة، موقد، باب) أو بالفعل الحقيقي الحياتي (حسنتا).

سوف أخرج الآن بالعمل من نطاق عالم الأشياء المحيطة بكم إلى مجال الخيال، وسيكون فعلنا نشطا أيضا، ولكن في الخيال وحسب. لتنفصل عن المكان الحالي وعن الزمن ولنتنقل إلى وضع آخر نعرفه جيدا. وسنقوم بالأفعال كما توحيه لنا الفكرة المبتدعة.

وتوجه أركادى نيكولا يفتش نحوي قائلا:

- قرر، ما هو المكان الذي تريد الانتقال إليه في خيالك. أين سنفعل ومتى؟

فقلت:

- في حجرتي مساء.

واستحسن أركادى نيكولا يفتش اختيارى قائلا:

- رائع. لا أعرف كيف سيكون الأمر بالنسبة لك. ولكن إذا كان لي أن أوجد في حجرتي، فسيكون من الضروري أن أصعد السلم في خيالي أولا، ومن ثم أقرع الجرس عند باب المدخل. باختصار. أن أنفذ عددا من الأفعال المنطقية المترابطة. فكر في أكرة الباب، كيف يفتح الباب؟ وكيف تدخل غرفتك؟ ماذا ترى أمامك؟

- أرى أمامي خزانة ومغسلة...

- وإلى سارك؟

- أريكة ومنضدة...

- حاول أن تتمشى في الغرفة وأن تقضى فيها بعض الوقت. ما الذي جعل علام الامتاع تظهر على وجهك؟

- لقد وجدت خطابا على المنضدة وتذكرت أنني لم أجب عليه فشعرت بالخجل.

- حسن! يبدو أنك الآن تستطيع القول: «أنا موجود فى غرفتى»

وسأل الطلاب:

- وماذا نعى بذلك؟

- «أنا موجود» نعى فى لغتنا أننا وضعنا أنفسنا فى مركز الظروف المبتدعة وأننا نشعر بتواجدنا فيها. فنحن موجودون فى صميم الحياة المتخيلة، فى عالم الأشياء المتخيلة. ونبدأ بالفعل انطلاقاً من اسمنا الخاص وعلى مسئوليتنا الخاصة. والآن، قل لى ماذا تريد أن تفعل؟

- هذا يتعلق بالوقت الآن.

- جواب منطقي. لتتفق على أن الساعة الآن هى الحادية عشرة ليلاً.

- فقلت ملاحظاً:

- إنه وقت يسود فيه الهدوء.

وقال توريسوف مشجعاً:

- وماذا كنت ترغب أن تفعل فى هذا الهدوء؟

- التأكد من أننى ممثل تراجيدى لاكميدى.

- من المؤسف أنك تريد أن تهتر وتكلى سدى. ولكن كيف متأكد؟

- سوف أقوم بأداء أحد الأدوار التراجيدية.

- وما هو هذا الدور؟ (عطيل)؟

- أوه. كلا. لم يعد العمل فى دور (عطيل) ممكناً فى غرفتى، فكل ركن فيها يدفع إلى تكرار ما قممت به من قبل عدداً كبيراً من المرات.

- ماذا ستؤدى إذن؟

ولم أحر جواباً، فأنا لم أكن قد وجدت حلاً لهذه المسألة.

- ماذا تفعل الآن؟

- أفحص الغرفة عسى أن يوحى إلى شيء ما فيها بموضع شيق للإبداع.. هأنذا مثلاً، أتذكر أن وراء الخزنة توجد زاوية معتمة. أعني أنها ليست معتمة في حد ذاتها إنما تبدو كذلك في ظل الإنارة المسائية. هناك خطاف بدلا من المشجب يفرى بأن يشنق المرء نفسه. فلو أنى كنت أريد الانتحار فى الواقع فماذا عساي أن أفعل الآن؟

- ماذا عسالك أن تفعل بالتحديد؟

- لا اضطرت، بالطبع، إلى البحث عن حبل أو حزام، وهذا ما يجعلنى أفتش بين الأشياء على الرفوف وفى الصناديق..

- وهل وجدت شيئا؟

- نعم.. ولكن يبدو أن الخطاف مثبت فى مكان منخفض جدا. وهذا سيجعل قدمى تلامسان الأرض.

- لا، هذا غير مرجح. ابحث عن خطاف آخر.

- لا يوجد.

- ما دام الأمر على هذه الصورة، أفليس من الأفضل أن تبقى حيا!

وقلت معترفا:

- لا أعرف، لقد ضعت ونضب خيالى.

لأن الفكرة المبتدعة ذاتها غير منطقية. فكل شيء فى الطبيعة مترابط ومنطقى (ما عدا بعض الاستثناءات) وابتداع الخيال يجب أن يكون كذلك أيضا. من البدهى أن يحرن خيالك عندما تطلب إليه السير إلى نتيجة خرقاء دون مقدمات منطقية. ومع ذلك فإن تجربة تخيل عملية الانتحار التى قمت بها قد حققت ما ينتظر منها: فلقد عرضت لك بصورة واضحة شكلا جديدا من أشكال التخيل.

إن خيال الفنان فى أثناء هذا العمل ينفصل عن العالم الواقعى المحيط به (وهو هذه الغرفة فى الحالة الراهنة) وينتقل ذهنيا إلى عالم متخيل (أى شقتك). فى هذا الوضع كل شيء معروف بالنسبة لك لأنك أخذت مادة التخيل من نظام حياتك اليومية. ولقد جعل

ذلك من عملية البحث التى تقوم بها ذاكرتك عملا سهلا. ولكن كيف تكون الحال عندما تتعامل فى تخيلك مع حياة مجهولة؟ إن هذا الظرف يخلق شكلا جديدا من أشكال عمل الخيال.

ولكى تفهم هذا الشكل لتنفصل من جديد عن الواقع المحيط بنا، ولنتنقل ذهنيا إلى ظروف مجهولة، غير موجودة الآن، ولكن يمكن أن تتواجد فى الحياة الواقعية. مثلا: من المستبعد أن يكون أحد الحاضرين هنا قد قام برحلة حول العالم. ولكن ذلك أمر ممكن سواء فى الواقع أو فى الخيال. ويجب أن ننفذ هذه التخيلات ليس «كيفية اتفق» أو «بصفة عامة» أو «بصورة تقريبية» (فهذه الـ «كيفية اتفق» و«الصفة العامة» و«الصورة التقريبية» أمور لا يسمح بها فى الفن)، بل بكل ما يميز العمل الكبير من تفصيلات دقيقة.

طبعاً، سوف تضطرون فى أثناء الطريق إلى التعامل مع ظروف متنوعة للغاية، مع بيئة بلاد وشعوب وعادات غريبة عنكم. ومن المستبعد أن تعيشوا فى ذاكرتكم على كل ما تحتاجونه من مادة. لهذا سوف تضطرون إلى اغتراف ذلك من الكتب واللوحات والصور وغير ذلك من المصادر التى تقدم معرفة ما أو تصورا من شأنه أن يعكس انطباعات أناس آخرين. ولسوف تبيّنون من هذه المعلومات الأماكن التى ستضطرون لزيارتها فى أى وقت من أوقات السنة أو الشهر تحديداً، الأماكن التى ستضطرون إلى السفر فيها على ظهر الباشرة، وأين ستضطرون إلى التوقف وفى أية مدن. ولسوف تزودكم تلك المصادر بمعلومات عن ظروف كل بلد من البلدان، وعن عاداته، وغير ذلك من المعلومات الضرورية. أما ما تبقى وما ينقص لاستكمال هذه الرحلة الذهنية حول العالم فسيخلقه الخيال. ومن شأن جميع هذه المعطيات المهمة أن تجعل العمل مبرراً، وليس دونما أساس كما يكون عليه التخيّل «بصفة عامة» الذى يقود الممثل عادة إلى التكلّف والصنعة. وفى استطاعتنا بعد هذا العمل التحضيرى الكبير أن نضع خطة للسير ونركب الطريق. والمهم ألا ننسى طوال الوقت أن نبقى على اتصال وثيق بالمنطق والترابط. ولسوف يساعدنا ذلك على تقريب الحلم القلق غير الثابت من الواقع الثابت والوطيد.

وننتقل إلى شكل جديد من التخيّل وهو تلك الحالة التى تضى فيها الطبيعة على الخيال إمكانات أكبر من إمكانات الواقع الحقيقى، عندما يرسم الخيال مالا يمكن تواجده فى الحياة الواقعية. وإليكُم مثالا على ذلك: فنحن نستطيع فى الحلم الانتقال إلى

كواكب أخرى واختلاف الحيوانات الأسطورية. وفي استطاعتنا أيضا أن نتعارك مع وحوش خيالية وأن نتنصر عليها أيضا.

كما يمكننا أن ننزل إلى قاع البحر وأن نتزوج من ملكة مائية. لنحاول أن نفعل ذلك في الواقع. من المستبعد أن نتجح في العثور على مادة جاهزة من أجل هذه التخيلات.

فالمعلم والأدب والرسم والقصص لا تعطينا إلا مجرد تلميحات وحوافز ونقاط انطلاق للقيام بمثل هذه الرحلات الذهنية في عوالم المستحيل. لذلك فإن العبء الأكبر في هذه التخيلات يقع على عاتق (الفانتازيا). وفي هذه الحالة نحتاج أكثر ما نحتاج إلى تلك الوسائل التي تقرب الشيء الأسطوري من الواقع، وكما قلنا سابقا يحل المنطق والترابط في هذا العمل أحد الأماكن الرئيسية. فهما يساعدان على تقرب الشيء المستحيل من المحتمل. وهذا يتطلب منا أن نكون منطقيين ومتراطين لدى خلق الشيء الأسطوري.

وأردف أركادى نيكولا يفتش قائلا بعد لحظة تأمل قصيرة:

- والآن، أريد أن أشرح لكم كيف يمكن استخدام التمارين (الأنودات) التي قمتم بها سابقا في تكوينات وتوحيات مختلفة. ففي استطاعتكم، مثلا، أن تقولوا لأنفسكم: «هيا لأرى كيف يجرى زملائي الطلبة بقيادة أركادى نيكولا يفتش وايغان بلاتونوفيتش حصصهم الدراسية في القرم أو في الشمال الأقصى. هيا لأرى كيف يقومون ببحثهم وهم في الطائرة. «في أثناء ذلك تنتحون جانبا وتراقبون في الخيال كيف يشوى رفاقكم تحت شمس القرم أو يتجمعون في الشمال. كيف يقومون بإصلاح الطائرة المعطوبة في السهل الجبلي أو يتهياون للدفاع عن أنفسهم من هجمات الوحوش في هذه الحالة سوف تعتبرون متفرجين عاديين على ما يرسمه لكم خيالكم، ولا تلعبون أى دور في هذه الحياة المتخيلة.

ولكن هؤلاء أنتم ترغبون في أن تسهموا بأنفسكم في البعثة المتخيلة أو في الحصص التي انتقلت إلى شاطئ القرم الجنوبي. ولذلك تخاطبون أنفسكم «كيف نبدو يا ترى في جميع هذ الأوضاع؟» وتنتحون جانبا مرة أخرى لثروا رفاقكم الطلبة وأنتم بينهم متواجدين في حصة القرم أو في البعثة. إنكم، في هذه المرة، أيضا تعتبرون متفرجين سلبيين في حلمكم، ومتفرجين على أنفسكم.

ولكن هأنتم فى نهاية المطاف ستمتم من كونكم مجرد متفرجين على أنفسكم وترغبون فى أن تفعلوا شيئا. ومن أجل ذلك تنقلون أنفسكم إلى حلمكم، وتبدعون الدراسة فى القمر أو فى الشمال، ومن ثم تصلحون الطائرة أو تقومون على حراسة المعسكر. ليس فى استطاعتكم الآن، بوضعكم شخصيات فاعلة فى الحياة المتخيلة، أن تراقبوا أنفسكم، بل سترون ما يحيط بكم، وتستجيبون داخليا لكل ما يجرى حولكم بوصفكم شركاء فى هذه الحياة. فى هذه اللحظة من تخيلاتكم تخلقون فى داخلكم تلك الحالة التى نطلق عليها «حالة أنا موجود» أو «حالة التواجد».

... .. عام (..) ١٩

فى بداية حصة اليوم سأل أركادى نيكولا يفتش شوستوف:

- اصنع إلى ذات نفسك وقل ما الذى يجرى فى داخلك عندما تفكر بالحصص الدراسية فى القمر، كما كنا نفكر فى الحصة الأخيرة؟
وفكر باشا:

ما الذى يجرى فى داخلى؟ إنى أتصور - لسبب ما - غرفة صغيرة، رديئة فى أحد الفنادق. النافذة مفتوحة على البحر، والمكان ضيق، وعدد كبير من الطلاب فى الغرفة، وأحدنا يقوم بتمارين على تطوير الخيال.

وتوجه أركادى نيكولا يفتش بالسؤال نحو ديمكوف:

- وما الذى يجرى فى داخلك عندما تفكرين فى مجموعة الطلاب ذاتها، وقد انتقلت بقوة الخيال إلى الشمال الأقصى؟

- إنى أتصور جبالا جليدية وخيمة. وجميعنا غاطس فى ملابس من الفرو...
وقال تورسوف مستخلصا:

- يكفى أن أحدد موضوعا للتخيل حتى تتراءى لكم بوساطة بصركم الداخلى صور مرئية. إننا نسميها فى لغتنا التمثيلية الدارجة مرئيات البصر الداخلى.

فعمدا نتخيل أمورا واقعية أو غير واقعية، أو عندما نحلم، فهذا يعنى انطلاقا من إحساسنا الحاص أننا ننظر ونرى ما نفكر به ببصرنا الداخلى قبل كل شيء.

وتوجه أركادى نيكولا يفتش نحوى قائلا:

- ماذا جرى فى داخلك عندما قررت أن تشنق نفسك فى الخيال فى الزاوية المظلمة من غرفتك؟

عندما رأيت فى خيالى الرصع المألوف، اتبعثت فى داخلى من جديد الشكوك التى أعرفها معرفة جيدة، والتى اعتدت عليها فى أثناء وحدتى. وبعد أن شعرت بالسأم الممض ورغبت فى التخلص من الشكوك التى كانت تحفز فى نفسى. وبدافع من عدم الصبر وضعف قوة الطبع رحت أبحث عن مخرج فى الانتحار.

كنت أشرح ذلك مع بعض الاضطراب فصاغ أركادى نيكولا يفتش ذلك بقوله:

- فإذا كان بكفى أن ترى بيصرك الداخلى الوضع المألوف، وأن تشعر بالجو فى هذا الوضع حتى تنتعش فى داخلك على الفور أفكار مألوفة ومرتبطة بمكان الفعل. فلقد تولد من الأفكار شعور ومعاناة، وتبعهما دوافع داخلية إلى الفعل.

وتوجه أركادى نيكولا يفتش إلى الطلبة قائلا:

- وماذا ترون بيصركم الداخلى عندما تتذكرون تمرين المجنون؟

وقال شوستوف:

- أرى شقة مالوليتكوفا وكثيرا من الشباب. ثمة رقص فى الصالة وعشاء فى غرفة الطعام. الجو مضىء ودافئ ومرح! أما هناك، على السلم عند باب المدخل فيقف شخص ضخم الجثة، منهك القوى، ذو لحية شعشاء ويتنعل خفا مما يلبس عادة فى المشافى ويرتدى معطفا طويلا. إنه متجمد من البرد وجائع.

وسأل أركادى نيكولا يفتش شوستوف الذى صمت فجأة:

- وهل أنت ترى بداية (الأود) فقط؟

- لا، إنى أرى فى مخيلتى أيضا الخزانة التى حملناها من أجل تربية الباب. كما أتى أنذكر كيف تحدثت فى الخيال بالهاتف مع المستشفى الذى هرب منه المجنون.

- وماذا ترى أيضا؟

أقول الحق، لا شىء أكثر.

- ليس هذا حسنا! فأنت بهذه الذخيرة الصغيرة المجترأة من الرؤى لن تخلق رثلا متواصلا منها من أجل (الأثود) كله. ما العمل إذن؟

واقترح باشا:

- يجب أن نبتكر ما ينقصنا، أن نكمل تأليفه.

- أجل، بالضبط، أن نكمل تأليفه! هذا ما ينبغي عمله فى تلك الحالات التى لا يكمل فيها كل من المؤلف أو المخرج أو غيرهما من مبدعى العرض القول فى كل ما هو ضرورى للفنان المبدع.

ونحن بحاجة، أولا، إلى خط متواصل من الظروف المقترحة، التى تجرى فيها حياة الناس فى (الأثود)، ولثانيا، أكثرو، نحن بحاجة إلى رتل متواصل من المراتب المرتبطة بهذه الظروف المقترحة. وهذا معنى باختصار أننا بحاجة إلى خط متواصل من الظروف المقترحة المصورة لا البسيطة (المجردة). ولذلك تذكروا جيدا وعلى الدوام أنه يجب على الفنان أن يرى فى كل لحظة من لحظات تواجده على خشبة، وفى كل لحظة من لحظات تطور المسرحية وتطور فعلها تطورا خارجيا أو داخليا، أما ما يحدث خارجه على خشبة (أى الظروف المقترحة الخارجية التى يخلقها المخرج وفنان الديكور وغيرهما من مبدعى العرض) أو ما يجرى فى داخل الفنان نفسه، فى خياله، أى تلك المراتب التى تصور ظروف الحياة المقترحة. وتشكل من جميع هذه الملاحظات تارة داخلنا وأخرى خارجنا وتل متواصل لا نهائى من المراتب الداخلية والخارجية بما يشبه الشرط السينمائى الذى يمتد طوال فترة الإبداع دون توقف عاكسا على شاشة رؤيتنا الداخلية ظروف الدور المقترحة المصورة حيث يعيش فيها على خشبة الفنان الذى يقوم بأداء دوره انطلاقا من اسمه الخاص وعلى مسؤوليته الخاصة.

هذه الرؤية تخلق فى داخلنا مزاجا مناسباً. وهذا المزاج يؤثر فى روحكم ويستدعى معاناة ملائمة.

ولسوف يقيقكم شرط الرؤى الداخلية المتواصل فى حدود حياة المسرحية وبوجه إبداعكم بصورة دائمة وصحيحة.

وبصدد الرؤى الداخلية، ترى، هل صحيح أننا نحس بها فى داخل أنفسنا؟ نحن نملك القدرة على رؤية ما ليس له وجود فى حقيقة الأمر وما تتصوره فقط. وليس من الصعب أن

تؤكد من قدرتنا هذه. خذوا مثالا على ذلك هذه النجفة. إنها موجودة خارج ذاتي. فهي موجودة وتتواجد في العالم المادي. وهأنذا أنظر إليها وأشعر بأنني أطلق نحوها «ملاص عيني» اذا صح التعبير. ولكن هأنذا أبعد بصرى عن النجفة، وأغلق عيني رغبة منى في رؤيتها من جديد فى خيالى عن طريق التذكر. من أجل تحقيق ذلك لابد أن نحسب إلى وراء ملاص أعيننا، وأن نوجهها من الداخل ليس نحو موضوع واقعى، بل إلى شاشة بصرنا الداخلى «الوهمية» كما نسميها فى لغتنا التمثيلية الدارجة.

ولكن أين توجد هذه الشاشة، أو بالأصح، أين أحس بها داخل نفسى أم خارجها؟

إنها توجد، حسب حالة الإحساس لدى، فى مكان ما خارج نفسى، فى الفراغ الذى ينتصب أمامى. إن الشريط السينمائي نفسه يبدو كأنه يمر فى داخلى، أما انعكاس هذا الشريط فأراه خارج نفسى.

وحتى يكون كلامى مفهوما حتى النهاية سأحدث عن الشيء نفسه بكلمات أخرى. تنشأ صور الرؤى فى داخل أنفسنا، فى مخيلتنا وذاكرتنا. وبعد ذلك تبدو كأنها تنتقل ذهنيا إلى خارجنا كي نشاهدها. ولكننا ننظر إلى هذه المواضيع المتخيلة من الداخل ليس بأعين خارجية بل بأعين داخلية إذا صح التعبير (بالبصر الداخلى).

ويحدث الشيء نفسه فى مجال السمع: فنحن نسمع الأصوات المتخيلة ليس بأذن خارجية بل بأذن داخلية، بيد أننا نحس هذه الأصوات فى أغلب الأحيان خارج أنفسنا وليس داخلها.

وسأقول الآن ما قلته ولكنى سوف أقلب الجملة: على الرغم من أن المواضيع والصور المتخيلة ترسم لنا خارج أنفسنا، بيد أنها تنشأ بصورة تمهيدية داخل أنفسنا، فى مخيلتنا وذاكرتنا. ولنتحقق من هذا كله بالمثال:

وتوجه أركادي نيكولا يفتش نحوى وقال:

– نازفانوف! هل تذكر المحاضرة التى ألقيتها فى مدينة...؟ هل ترى الآن تلك المنصة التى جلسنا عليها معا؟ هل تشعر الآن بهذه الصور البصرية داخل نفسك أم خارجها؟

وأجبت دون تردد:

- أشعر بها خارج نفسى كما كان عليه الأمر آنذاك فى الواقع.

- وكيف تنظر الآن إلى المنصة المتخيلة. بأعين داخلية أم خارجية؟

- داخلية.

- بمثل هذا التحفظ فقط والشروحات يمكننا أن نقبل بمصطلح «البصر الداخلى».

وقلت مذهوراً:

- معنى أنه علينا أن نخلق رؤى لكل لحظة من لحظات المسرحية! إن هذا ليبعث على الرعب بتمعنيد وصموتته!

- «بتمعنيد وصموتته»؟

وفجأة اقترح على أركادى نيكولا يفنش قائلاً:

- عقاباً لك على هذه الكلمات أطلب منك أن تحمل نفسك مشقة أن تحكى قصة حياتك كلها منذ اللحظة التى تتذكر فيها نفسك.

وابتدأت:

- كان والدى يقول: «تذكر طفولتنا عشرات السنين، وتذكر شبابتنا سنوات وتذكر سنوات نضوجنا شهوراً، أما شيخوختنا فتذكرها أسابيع معدودة».

وأنا أحس حياتى الماضية بالطريقة ذاتها، بالإضافة إلى ذلك، أرى كثيراً مما انطبع فى ذاكرتى بجميع تفاصيله الدقيقة، مثلاً اللحظات الأولى التى نبدأ منها ذكريات حياتى ومنها الأرجوحة فى الحديقة. لقد أربعنى آنذاك. كذلك أرى كثيراً من مشاهد حياة الطفولة بجلاء، فى غرفة أمى، وعند المريية، وفى الفناء، وفى الشارع.

ولقد انطبعَت المرحلة الجديدة - سنوات الفتوة - فى داخلى بجلاء خاص لأنها توافقت مع دخولى المدرسة. وتصور لى الرؤى، منذ هذه اللحظة، أجزاء أقصر من الحياة ولكنها، بالمقابل، أكثر عدداً. وهكذا يبتعد من الحاضر رتل طويل جداً من المراحل الكبيرة والمشاهد المعينة ويغوص فى أعماق الماضى.

- وهل تراه ؟

- ماذا ؟

- الرتل المتواصل الذى يتألف من مراحل ومشاهد تمتد عبر ماضيك كله.

واعترفت قائلاً

- أراه، ولكن من بعض الانقطاعات.

وهتف أركادى نيكولا يفتش منتصراً:

- ها قد سمعتم ! لقد خلق نازقاتوف شريطاً سينمائياً لحياته كلها فى بضع دقائق، ولا يستطيع أن يقوم بالشيء نفسه فى حياة الدور من أجل ثلاث ساعات وحسب لابد منها للتعبير عنها فى العرض !

- وهل تذكرت أنا الحياة كلها ؟ لقد تذكرت بعض لحظاتها فقط !

- لقد عشت الحياة كلها وبقي لك منها ذكريات عن لحظاتها الأكثر أهمية. عش حياة الدور كلها، وليبق أيضاً بعض لحظاتها المرحلية الأكثر جوهرية. لماذا تعتبر ذلك فى غاية الصعوبة ؟

- لأن الحياة الواقعية تخلق شريط الرؤى السينمائى بطريقة طبيعية، أما فى حياة الدور المتخيلة فعلى الفنان أن يفعل ذلك بنفسه. وهذا أمر على قدر كبير من الصعوبة والتعقيد !

سوف نقتنع بسرعة أن هذا العمل فى الواقع ليس بالتعقيد الذى تتصوره، ولكنى إذا ما اقترحت عليكم أن ترسموا خطأ متواصلاً ليس من رؤى البصر الداخلى، بل من مشاعركم ومعاناتكم الروحية. فإن مثل هذا العمل سوف يبدو ليس «معقداً و«صعباً» وحسب، بل مستحيلاً أيضاً.

واستفهم الطلاب:

- لماذا ؟

- لأن مشاعرنا ومعاناتنا متملصة وجامحة ومتبدلة ولا تخضع، كما نقول فى لغتنا التمثيلية الدارجة «لعملية التثبيت». أما البصر فأكثر تجاوباً وصوره أكثر حرية وتنطبع فى ذاكرتنا البصرية برسوخ أكبر، وتنبعث فى تصوراتنا من جديد.

زد على ذلك، فإن الصور البصرية، رغم شفافيتها، واقعية ولمحوسة ومادية؛ فى أحيائنا (إذا أمكن التعبير هكذا عن الخيال) أكثر من تصوراتنا عن المشاعر التى توحى بها ذاكرتنا الانفعالية بصورة غير واضحة. فلتقدم لنا المون اذن الرؤى البصرية الأكثر طواعية على بحث المشاعر الروحية المتملصة، وعلى تثبيت هذه المشاعر. ليوطد شريط الرؤى السينمائي الأمزجة المناسبة المشابهة للمسرحية فى داخلكم دائماً. ولتستدع هذه الأمزجة، إذ تكتنفنا المعاناة والدوافع والطموحات والأفعال الملائمة.

ثم اختتم أركادى نيكولا يفتش كلامه قائلاً:

لذلك نحن بحاجة فى كل دور إلى ظروف مقترحة مصورة لا مجردة (بسيطة).

ولودت أن أمتكمل كلامي ققلت:

- يعنى اذا خلقت داخل نفسى شريط رؤى سينمائية من أجل لحظات حياة (عطيل) كلها، وعرضت هذا الشريط على شاشة بصرى الداخلى...

وتابع أركادى نيكولا يفتش:

- وإذا كانت الصور التى خلقتها تعكس الظروف المقترحة وكلمة «لوه السحرية»، وإذا كانت هذه الأخيرة تستدعى لديك أمزجة ومشاعر مشابهة لما فى الدور من أمزجة ومشاعر. فأنت، أغلب الظن، سوف تستثار كل مرة بتأثير رؤاك، وتعانى مشاعر (عطيل) بصورة صحيحة لدى كل عرض داخلى تشاهد فيه هذا الشريط السينمائي.

وقلت دون أن أسلم موافقي:

- ليس من الصعب عرض هذا الشريط عندما يتم صنعه. فالمسألة كلها تكمن فى كيفية هذا الصنع.

سوف نتحدث حول ذلك فى المرة القادمة.

قال هذا أركادى نيكولا يفتش وهو ينهض ويخرج من الصف.

... .. عام (...) ١٩

اقترح أركادى نيكولا يفتش قائلاً:

- هيّا تتخيل، وتصنع أفلاما سينمائية!

وسأل الطلاب:

- وماذا نتخيل؟

- سأختار موضوعاً غير فعال عن قصد. لأن الموضوع الفعال يستطيع أن يوقظ الفعالية تلقائياً دون مساعدة تمهيدية من عملية التخيل. وبالعكس، إذ يحتاج الموضوع قليل الفعالية إلى عمل خيال تحضيري مضاعف. إن ما يهمنى فى الوقت الحاضر التحضير للفعالية لا الفعالية فى حد ذاتها. لهذا سأتناول موضوعاً ضعيف الفعالية وأقترح عليكم أن تعيشوا حياة شجرة ضربت جذورها عميقاً فى الأرض.

وقرر شوستوف:

- رائع! أنا شجرة بلوط عمرها مائة سنة! وعلى فكرة، رغم أبى قلت هذا ولكنى لا أؤمن بإمكانية حدوثه.

وساعده تورسوف:

- فى هذه الحالة قل لنفسك: أنا هو أنا، ولكن ماعساى أن أفعل لو أبى كنت شجرة بلوط وتكونت من حولى وفى داخلى ظروف معينة؟

وقال شوستوف مرتاباً:

- ولكن، كيف يمكن أن نفعل فى حالة اتعدام الفعل، عندما نقف دون حراك فى مكان واحد؟

- نعم. أنت لا تستطيع، بالطبع، أن تنتقل من مكان لآخر، أو أن تمشى. ولكن ثمة أفعال أخرى غير ذلك. ولكى تستدعى هذه الأفعال يجب أن تقرر، قبل كل شىء، أين أنت؟ فى غابة، أم بين المروج، أم فى قمة الجبل؟ اختر ما يعمل على إثارتك أكثر من غيره.

وتراى لشوستوف أنه شجرة بلوط ضخمة فى مرتفع قريباً من جبال الألب. وإلى يساره كان يبرز فى المدى البعيد أحد القصور فى حين كان الفضاء شديد الاتساع فيما حوله. فى الأفق كانت تلوح سهول ثلجية تتألاً بلون الفضة، وأمامها تنتشر كتبان لا نهاية لها كانت تبدو من أعلى مثل أمواج البحر. ولقد تناثرت هنا وهناك بعض القرى الصغيرة.

- والآن، قل لى ماذا ترى عن كتب؟

- أرى فوق رأسى قبعة كثيفة من أوراق الشجر تصدر حفيفا قويا عند تمايل الأغصان.

- أغلب الظن أن ريحا قوية تهب عندك هناك فى الأعلى.

- وأرى بين أغصانى بعض أعشاش الطيور.

- هذا يهلك فى وحلتك.

- لا، فما أقل الخير فى ذلك، إذ ليس أصعب من التعايش مع هذه الطيور، إنها تحدث ضجة كبيرة بأجنحتها، وتطرق بمناقيرها على جذعى، وأحيانا تتشاجر وتتمارك، وهذا يثير أعصابى... هنا بالقرب منى ساقية. إنها أفضل صديق ونديم لى. وهى تنقذنى أيضا من الجفاف...

واستأنف شوستوف تخيلاته. ولقد جعله أركادى نيكولا يفتش يكمل رسم جميع تفاصيل الحياة التى تخيلها. بعد ذلك، توجه أركادى نيكولا يفتش نحو بوشين. الذى اختار، دون أن يلجأ إلى مساعدة كبيرة من الخيال، شيئا عاديا ومعروفا جدا مما ينتعش فى الذكريات بسهولة. وهذا دل على ضعف تطور الخيال عنده. لقد اختار لنفسه منزلا صيفيا ذا حديقة فى متنزه بتروفسكى.

وسأله أركادى نيكولا يفتش:

- ماذا ترى؟

- متنزه بتروفسكى.

- ليس فى استطاعتك أن تحيط متنزه بتروفسكى كله بنظرك دفعة واحدة. اختر لمنزلك الصيفى مكانا محظا... هيا، ماذا ترى أمامك؟

- أرى سياجا وباب حديقة؟

- وما نوع هذا السياج؟

وصمت بوشين.

- ما هى المادة التى صنع منها؟

- ما هى المادة؟ من حديد ملتو.

- ما رسمه ؟ ارسمه لى بصورة تقريبية.
- وأمر بوشين بأصبعه على الطاولة، وكان واضحا أنه يخترع للمرة الأولى ما يتكلم عنه.
- وقال توريسوف معتصرا ذاكرة بوشين البصرية حتى النهاية.
- لا أفهم ارسم بصورة أوضح. حسنا، ليكن هكذا... لنفترض أنك ترى هذا السياج، فقل لى ماذا يوجد وراءه ؟
- طريق معبد.
- من يمر هذا الطريق.
- مصطافون.
- ومن أيضا ؟
- الحوزية.
- وأيضا ؟
- عربات نقل.
- ومن يمر هذا الطريق المعبد أيضا ؟
- فرسان.
- وربما راكبو دراجات أيضا ؟
- بالضبط وبالضبط ا راكبو درجات وسيارات صغيرة...
- كان واضحا أن بوشين لم يحاول أن يقلق مخيلته. فما الفائدة من هذا التخيل السلبى ما دام المعلم يعمل عرضا عن الطالب.
- تتطوى طريقتى فى تنشيط الخيال على عدد من النقاط التى يجب تحديدها.
- فعندما لا يحمل خيال الطالب أطرح عليه سؤالا بسيطا لا يجد بدا من الاجابة عنه ما دام هذا السؤال يوجه إليه. ويجيب الطالب. أحيانا كيفما اتفق ليتنصل من الإجابة. ولا أقبل مثل هذا الجواب وأبرهن على بطلانه فيضطر الطالب من أجل تقديم إجابة مرضية، إما إلى تنشيط مخيلته على الفور ولإدغام نفسه على أن يرى ببصره الداخلى ما يسأل

عنه، أو أن يتناول المسألة تناولا ذهنيا مستخدما عددا من المحاكات العقلية المترابطة. غالبا ما يجرى الإعداد لعمل الخيال وتوجيهه بمثل هذا النوع من النشاط الذهني الواعي. ولكن ها هو ذا الطالب قد رأى أخيرا شيئا ما فى ذاكرته أو فى مخيلته، ونهضت أمامه صور مرئية معينة. لقد نشأت لديه لحظة قصيرة من التخيل. بعد ذلك وبمساعدة سؤال جديد أكرر العملية ذاتها. فتتكون لحظة جديدة من الرؤية، ومن ثم ثالثة. بهذه الطريقة أدمم تخيلاته وأجعلها أطول. مستدعيا سلسلة طويلة من اللحظات المنتعشة والتي تؤلف بمجموعها لوحة الحياة المتخيلة. قد تكون غير شيقة بعد، ولكنها نسجت من رؤى الطالب نفسه وهذا أمر جيد. وبما أننا أيقظنا الخيال مرة، فسيكون فى استطاعتنا أن نرى الشيء نفسه مرة ثانية وثالثة ومرات عديدة. وكلما تكررت الإجابة رسخت فى الذاكرة على نحو أشد وازداد تمايش الطالب معها. ولكن قد يكون الخيال خاملا ولا يستجيب أبدا حتى لأبسط الأسئلة. عندئذ لا يبقى أمام المعلم سوى أن يوحى بالإجابة بعد طرحه السؤال. فإذا رضى الطالب باقتراح المعلم يستقبل الصور المرئية الغريبة عنه ويشرح برؤية شىء ما على طريقته الخاصة. وإذا لم يرض يصحح ما أوحى إليه حسب ذوقه الخاص مما يدفعه أيضا إلى أن ينظر ويرى ببصره الداخلى. وفى هذه الحالة أيضا ينشأ فى النتيجة - شىء ما شبيه بالحية المتخيلة تم نسجها جزئيا من مادة الطالب نفسه ... أرى أن هذه النتيجة لا ترضيكم كثيرا. ولكن هذا التخيل الممض يحمل، رغم ذلك، شيئا ما.

- ماذا بالتحديد؟

- على الأقل أنه قبل التخيل لم تكن ثمة تصورات فنية أبدا يمكن استخدامها من أجل الحياة الناشئة. لقد كان هناك شىء ضبابى مبهم. أما بعد ذلك العمل فقد ظهر شىء ما حى وتحدد شكله. لقد شكلت تلك التربة التى يستطيع فيها المعلم والمخرج أن يذرا فيها بذورا جديدة. إنها طبقة اللون الأساسية غير المرئية التى يمكن رسم اللوحة فوقها. بالإضافة إلى ذلك، يقتبس الطالب من المعلم، فى طريقتي هذه، كيفية حفز الخيال ويتعلم طريقة إنعاشه بالأسئلة التى تحفز ذهنه إلى العمل. وهكذا يعود النضال لصورة واعية ضد سلبية خياله وغموله. وهذا فى حد ذاته أمر عظيم.

استأنف أركادى نيكولايفتش اليوم أيضا تمارين تطوير الخيال.

قال لشوستوف:

- لقد حددت لى فى الحصاة الأخيرة من أنت، وأين توجد فى خيالك، وماذا ترى من حولك... حدثنى الآن ماذا تسمعه أذنك الداخلية بوضعك شجرة بلوط عجوز متخيلة؟

لم يكن شوستوف يسمع شيئا فى أول الامر. فذكره تورتسوف بمهارشة الطيور التى تبنى لنفسها أعشاشا فوق أغصان شجرة البلوط. ثم أردف:

- حسنا، ماذا تسمع من حولك فى مرجك المرتفع؟

وسمع شوستوف الآن ثغاء نعام، وخوار بقر، ورنين أجراس، وصوت بعض أبواق الرعاة، وحديث نسوة استرحن تحت شجرة البلوط بعد عناء العمل فى الأرض.

- قل لى الآن، متى يجرى ما تراه ونسمعه فى خيالك؟ فى أى عصر تاريخى وفى أى قرن؟ واختار شوستوف عصر الإقطاع.

- حسنا، مادام الأمر على هذه الصورة، فأنت، بوصفك شجرة بلوط عجوز، سوف تسمع أيضا بعض الأصوات المميزة لذلك الزمن؟

صمت شوستوف ثم قال إنه يسمع أغنية شاعر متجول، معنى حب* فى طريقه إلى احتفال يقام فى القصر المجاور؛ إنه يستريح هنا، تحت شجرة البلوط عند الساقية، يفتسل ويبدل ملابسه، ويستعد للغناء. إنه يلوذن هنا قيثارته ويتدرب للمرة الأخيرة على أداء أغنية جديدة حول الربيع والحب ولواعج الشوق. وفى الليل تصيح شجرة البلوط السمع إلى أحد رجال البلاط وهويو بحبه إلى إحدى الحسنات المتزوجات وإلى صوت قبلاتهما الطويلة. بعد ذلك يرتفع صوت شجار حاد بين عدوين للدودين ومتنافسين. تسمع قعقة السلاح وصرخة جريح يلفظ أنفاسه الأخيرة. عند الفجر تسمع أصوات أناس قلقين يحثون عن جثة القتيل، ومن ثم ترتفع جلبة قوية وصرخات حادة منقطعة تملأ الفضاء بعد أن وجدوا الجثة، يرفعونها وتسمع خطوات حاملها الثقيلة الرتيبة.

* Minnesinger (الماني) شعراء مغنون ألماني فى عهد الفروسية. كانوا يتغنون بحب غادتهم الحسناء.

ولم نكد نلفظ أنفاسنا حتى وجه أركادى نيكولا يفتش مؤالا جديدا إلى شوستوف:

- لماذا؟

وسألتاه بحيرة:

- كيف لماذا؟

- لماذا يكون شوستوف شجرة بلوط؟ لماذا ينمو فوق جبل فى القرون الوسطى؟

وعبر تورتسوف هذا السؤال أهمية كبيرة. إذ يمكننا بالإجابة عليه - حسب قوله - أن نختار من مخيلتنا ماضى تلك الحياة التى تكونت فى الحلم أو الخيال.

- لماذا تقف وحلك فى هذا المرج؟

وابتكر شوستوف لشجرة البلوط السجوز الاقتراح التالى: ففى وقت مضى كان المرتفع كله مغطى بغابة كثيفة. ولكن كان على البارون، صاحب ذلك القصر الذى يترأى على مقربة من هذا المكان فى الجانب الآخر من السهل، أن يحتاط دائما خوفا من هجمات يشنها عليه جاره الإقطاعى المحارب. ولقد كانت الغابة تحجب تحركات جيوشه عن العيون وتمكن العدو من استخدامها كميناً. ولذلك قطعت الغابة وأبقى على شجرة البلوط الضخمة لأن بالقرب منها تماما وفى ظلها كان ينبس ينبوع من تحت الأرض. وإذا ما جف هذا ينبوع سوف تزول معه الساقية التى كان يرد إليها قطع البارون.

ولقد وضعنا سؤال تورتسوف الجديد من أجل ماذا؟ فى مأزق مرة أخرى. فقال أركادى

نيكولا يفتش:

- انى أفهم موقفكم الحرج، فالحديث يدور، فى الحالة الراهنة، حول شجرة، ولكن هذا السؤال «من أجل ماذا؟» يحتل أهمية كبيرة جدا: إنه يرغمنا على توضيح الهدف من طموحاتنا. وهذا الهدف يحدد معالم المستقبل ويدفعنا إلى الفعلية والفعل. طبعاً، لا يمكن لشجرة أن تضع أمامها أهدافاً ما، ولكن يمكن أن يكون لها دور ما يشبه بالنشاط الذى يخدم غرضاً معيناً.

وابتكر شوستوف الإجابة التالية: إن شجرة البلوط هذه هي أعلى نقطة في المنطقة، ولذلك يمكن استخدامها كموقع ممتاز لمراقبة العدو. ولقد كان للشجرة من هذه الناحية خدمات كبيرة في الماضي، وهذا ما جعلها تتمتع باحترام خاص من سكان القصر والقرى المجاورة، حيث يقام احتفال خاص في الربيع تمجيذا لها. ويحضر هذا الاحتفال صاحب الأطيان نفسه ويشرب نخبها كوبا كبيرا من الخمر. كما تزين شجرة البلوط بالزهور، وتشد لها الأغاني، ويرقصون حولها.

وقال تورسوف:

- لنفان الآن، بعدما تحددت معالم الظروف المقترحة واتعمشت تدريجيا في مخيلتك كيف كان عملك في البداية وكيف أصبح الآن. ففى السابق، عندما لم تكن تعرف سوى أنك موجود في سهل جبلى، كانت رؤيتك الداخلية عامة وضبابية، أشبه بفيلم يتم إظهاره. أما الآن فقد اتضحت هذه الرؤية بمساعدة العمل الذى قمنا به وضوحا كبيرا. لقد أدركت الآن متى وأين ولماذا ومن أجل ماذا أنت موجود، وأخذت تميز معالم حياة جديدة لم تكن تعرفها مسبقا، وتشعر بأرض صلبة تحت قدميك. لقد بدأت تعيش فى الخيال، بيد أن هذا قليل، فأنت تحتاج إلى الفعل على الخشبة، ومن الضروري أن تستدعيه من خلال وضع مهمة ما والسعى إلى تحقيقها.

وهذا يتطلب «ظروفا مقترحة»، وكلمات «لو» سحرية، وابتداعات خيال جديدة ومثيرة.

ولكن شوستوف لم يعثر على ذلك فقال له أركادى نيكولا يفتش ناصحا:

- وجه إلى نفسك السؤال التالى وأجب عنه بإخلاص: ما هو الحدث، أو ما هي الكارثة التى فى استطاعتها أن تخرجك من حالة اللامبالاة، أن تستثيرك أو تخيفك أو تفرحك تصور أنك فى السهل الجبلى، واخلق حالة «أنا موجود» وبعد ذلك فقط أجب عن السؤال.

حاول شوستوف أن ينفذ ما طلب منه، ولكنه لم يتمكن من ابتكار شيء.

- لنحاول إذن معالجة المسألة بطرق غير مباشرة. ولكن أجبني أولا ما الذى يؤثر فى مشاعرك أكثر من أى شيء آخر فى الحياة؟ ما الذى يستثيرك أو يخيفك أو يفرحك أكثر من أى شيء آخر؟ إنى أسألك بمعزل عن موضوع التخيل. فليس من الصعب أن تربط ميلك الطبيعى المعضوى بعد فهمه بالابتداع المتكون. وهكذا، اذكر لى سمة واحدة، أو خاصية من خواص اهتماماتك التى تميز طبيعتك أكثر من أى شيء آخر.

وقال شوستوف بعد تأمل قصير:

- يثيرنى أى صراع مهما كان نوعه. أبدعشكم عدم التوافق هذا مع مظهرى المسالم؟

- حسنا! لنقل إذن أن الحدث هو هجوم معادا! فقد توجه جيش الدوق المعادى نحو أراضي صاحبك الإقطاعى. وما هو ذا الجيش يصعد الجبل الذى تقف فوقه. فالرماح تلمع تحت أشعة الشمس، والعرادات وراجمات الأسوار تتقدم. والعدو يعرف أن العسس غالبا ما يصعدون ذروتك ليراقبوا تحركات الجيش من أعلى ولذلك يرهبون قطعك أو إحراقك!

فاستجاب شوستوف بحوية قائلا:

- لن ينجحوا فى ذلك! سيدافعون عنى لأنى شجرة ضرورية. لن يخلد أصحابى إلى النوم وهامهم أولاء بهرعون إلى هنا، فالفرسان يتوالىون، والعسس يرسلون الساعة إليهم فى كل دقيقة.

- ستدور هنا الآن رحى معركة طاحنة. ولسوف ينطلق من جمابه عدد هائل من السهام التى ستطير نحوك ونحو عسلك بعد أن حول قسم منها إلى مشاقات حاميه ودهنت بالقطران... تماسك جيدا وقرر، مادام الوقت ليس متأخرا بعد، ما عساك أن تفعل فى الظروف المعطاة لو أن هذا كله يجرى فى الحياة الواقعية؟

كان من الواضح أن شوستوف يتحرق فى البحث عن مخرج من كلمة «لو» السحرية التى أدخلها تورتسوف. فتهتف متكلرا من وضعه الميؤوس منه:

- وماذا فى استطاعة الشجرة أن تفعل لإنقاذ نفسها. ما دامت تضرب بجذورها فى الأرض وتمجز عن التحرك من مكانها؟

وقال تورتسوف محبذا:

- اضطربك هذا يكفينى فالهمة المعطاة لا يمكن تحقيقها. وليس ذنبك أنك أعطيت من أجل التخيل موضوعا محروما من الفعل.

وسألنا بحيرة:

- ولماذا أعطيته إذن؟

- ليبرهن لكم هذا على أن ابتداء الخيال قادر على أن يحدث نقلة داخلية حتى في موضوع محروم من الفعل، وعلى أن يستدعي ميلا داخليا حيويًا إلى هذا الفعل.

يبد أن جميع تمارين التخيل التي قمنا بها كان ينبغي أن ترينا طريقة خلق مادة الدور وصوره الداخلية وشريطه السينمائي، وأن تبرهن على أن هذا العمل ليس بتلك الصعوبة وذلك التعقيد البالغ كما يبدو لكم.

١٩ هام (..)

في حصة اليوم، لم يتمكن أركادى نيكولايفتش أن يشرح لنا سوى أن البخيال ضروري للفنان سواء من أجل الخلق أو من أجل تجديد ماثم خلقه من قبل واستهلاكه. وهذا يتم بفضل إدخال ابتداء جديد، أو ميزات معينة تجعله نضرا.

- ستفهمون ذلك على نحو أفضل من خلال مثال عملي. ولتأخذ من أجل ذلك (الأثود) الذي استهلكتموه قبل أن تستكملوا خلقه. واعتني به (أثود) المجنون. أنمشوه كليا أو جزئيا بفكرة مبتدعة جديدة.

ولكن أحداً منا لم يتممض ذهنه عن فكرة مبتدعة جديدة.

فقال تورسوف:

- ولكن من أين علمتم أن الشخص الواقف وراء الباب هو مجنون خطر؟ هل قالت لكم هذا الموليتكوف؟ ولكنها فتحت قليلا الباب المفضي إلى السلم ولحقت قاطن هذه الشقة القديم. وكانوا قد قالوا إنهم أخذوه إلى مستشفى الأمراض النفسية بعد أن أصابته نوبة عنيفة من الاختلال العقلائي... ولكن غوفوركوف عندما كتم تسدون الباب هنا، هرع إلى الهاتف واتصل بالمستشفى. ولقد أجابوه بأن المسألة ليست مسألة جنون، بل نوبة عادية من نوبات الحمى البيضاء، لأن القاطن كان يشرب كثيرا. إلا أنه الآن معافي، وقد خرج من المستشفى وعاد إلى البيت.

على أى حال لا أحد يعرف حقيقة الأمر، فقد تكون هذه الشهادة غير صحيحة. وقد يكون الأطباء على خطأ.

ماذا عساكم أن تفعلوا لو أن كل شيء جرى على هذه الصورة في واقع الأمر؟

قال فيسيلوفسكى:

- يجب أن تخرج إليه الموليتكوف وتسأله عن سبب مجيئه.

وهتفت مألويتكرفا وقد بدا على وجهها الذعر:

- لكم أنا متشوقة إلى ذلك! لا أستطيع، يا أعزائي، لا أستطيع، إنى أخاف!

وشجعها تورسوف:

- سيخرج معك بوشين. انه قوى الجسم. ثم أصدر أوامره متوجها إلينا جميعا:

- واحد، اثنان، ثلاثة، ابدءوا! سدوا نحو الظروف الجديدة. اصفوا إلى ميولكم وافعلوا.

قمنا بأداء الأتود بحماسة كبيرة واستشارة حقيقية. واستحسن عملنا تورسوف ورحمانوف الذى كان حاضرا الدرس. لقد ترك فينا الشكل الجديد للفكرة المبتدعة تأثيرا منعشا.

وكرس تورسوف نهاية الحصّة لنتائج عملنا فى تطوير الخيال الإبداعى. وبعد أن ذكرنا بمراحل معينة من هذا العمل اختتم حديثه قائلا:

- يجب أن تكون كل فكرة مبتدعة مبررة تبريرا دقيقا ومحددة تحديدا وطيدا. وبمكثنا أن نستعين فى خلق لوحة الحياة الوهمية الخيالية المحددة بأسئلة من ومتى وأين ولماذا ومن أجل ماذا وكيف فخرجنا لأنفسنا لحفز الخيال. ثمة حالات، بالطبع، تتشكل فيها هذه اللوحة تلقائيا وبصورة حدسية، دون التماس العون من نشاطنا الذهني الواعي، ودونما توجيه الأسئلة. ولكنكم قد تأكدتم بأنفسكم أن الاعتماد على فعالية الخيال المطلق غير ممكن حتى فى الحالات التى يكون فيها موضوع التخيل معطى لكم. فالتخيل بصفة عامة دون موضوع محدد ومقرر بصورة ثابتة أمر لا جدوى منه.

ولكننا عندما نقبل على خلق فكرة مبتدعة بمساعدة الذهن غالبا ما تنشأ فى وعينا، لدى الإجابة عن الأسئلة، تصورات باهتة عن الحياة التى تم خلقها فى الخيال. هذا ليس كافيا فى الإبداع المسرحى حيث يجب أن تستجيب حياة الإنسان - الفنان العضوية للفكرة المبتدعة استجابة فورية، وأن تستسلم طبيعته كلها للدور من الناحيتين السيكلولوجية والفيزيولوجية. ما العمل إذن؟ لنضع السؤال الجديد الذى أصبحنا على معرفة جيدة به الآن: «ماذا عساي أن أفعل لو أن الفكرة المبتدعة التى خلقتها كانت واقعا؟» وأنتم تعرفون الآن بالتجربة أنكم، بفضل خاصية طبيعتكم الفنية، سوف تميلون للإجابة عن هذا السؤال بوساطة الفعل. وهذا الأخير يعتبر منبها للخيال وحافزا جيدا له، وحتى إذا لم يتحقق هذا

الفعل الآن وظل ميلا معلقا إلى حين، فإن المهم هو أن هذا الميل قد تم خلقه وأخذنا نشعر به سيكولوجيا وفيزيولوجيا. فهذا الشعور من شأنه أن يوطد الفكرة المتبدعة.

ومن المهم أيضا أن ندرك أن التخيل المحروم من الجسد والمادة، يتمتع بالقدرة على استشارة أفعال حقيقية يقوم بها جسدنا ومادتنا الجسم بصورة انعكاسية. وتلعب هذه القدرة دورا كبيرا في تقنيتنا السيكلوجية.

والآن اصغوا بانتباه إلى ما سأقوله لكم: إن كل حركة من حركاتنا على الخشبة، وكل كلمة، يجب أن تكون نتاج حياة خيالتنا السليمة.

فإذا قلتم كلمة أو قمتم بفعل على الخشبة بصورة آلية دون أن تعلموا من أنتم، ومن أين جئتم، ولماذا جئتم، وما الذى تحتاجون إليه، وإلى أين ستذهبون، وماذا ستفعلون ثمة، فهذا يعنى أنكم بلا خيال، وأن هذا الجزء، مهما كان حجمه، لم يكن صدقا بالنسبة لكم، لأنكم كنتم تفعلون فيه كآلة مسيرة أو آلة أوتوماتيكية.

فإذا ما سألتكم الآن عن أبسط الأشياء مثلا: «كيف الطقس اليوم بارد أم لا؟»

فأنتم قبل أن تقولوا «بارد» أو «دافئ» أو «لم نلاحظ» ستخرجون فى خيالككم إلى الشارع وتذكرون كيف كان سيركم أو ركوبكم، وتتحققون من أحاسيسكم وتستعيدون فى ذاكرتكم كيف كان يتدثر المارة الذين التقيتم بهم، وكيف كانوا يرفعون باقات معاطفهم، وكيف كان الثلج يصرّ تحت الأقدام. وعندئذ فقط، ستقولون تلك الكلمة الوحيدة التى أنتم بحاجة إليها.

وقد تمر جميع هذه الصور أمامكم فى لحظة عابرة، وقد يبدو لكم أنكم أجبتم على السؤال دونما تفكير تقريبا. بيد أن هذه الصور قد مرت بكم، وهذه الأحاسيس قد اعتمدت فى داخلكم، وقيمتكم بالتحقق منها، وأخيرا جاءت إجابتكم نتيجة عمل خيالككم المعقد هنا. وهكذا، لا ينبغي أن يجرى (أترود) واحد. أو أن تقوموا بخطوة واحدة على الخشبة بصورة آلية دون تبرير داخلى، أى دون أن يسهم خيالككم فى ذلك.

وإذا تمسكنم بهذه القاعدة فستقدم لكم التمارين التى تقومون بها، مهما كان الجزء الذى تنتمى إليه من برنامجنا، العون فى تطوير خيالككم وتوطيده.

وبالعكس، فإن كل ما نفعلونه على الخشبة بروح باردة ميترك آثاره المحيطة. لأنه سيفرض فيكم عادة القيام بالفعل آليا دون خيال، أى بصورة ميكانيكية.

ويجرى مجمل العمل الإبداعي فى إعداد الدور وفى تحويل مؤلف الكاتب الدرامى إلى تواجد مسرحى من خلال إسهام الخيال.

فليس أقدر على بحث الدفء والاستثارة فى نفوسنا، من ابتداع خيال يستحوذ علينا! ولهذا لابد أن يكون هذا الخيال حيويا، نشيطا، سريع الاستجابة ومتطورا بما فيه الكفاية حتى يكون قادرا على تلبية ما يطلب منه.

وجهوا انتباهها كبيرا إلى مسألة تطوير الخيال، واعملوا على تطويره بمختلف السبل:

سواء بتلك التمارين التى عملتم بها، أى من خلال دراسة الخيال فى حد ذاته أو بصورة غير مباشرة، أى بأن تأخذوا على أنفسكم عدم أداء أى فعل على الخشبة أداء ميكانيكيا شكليا.

٥- الانتباه المسرحي

... .. عام (١٩٠٠).

جرت حصة اليوم في «شقة مالوليتكوفا»، أو بتعبير آخر، على الخشبة المفروشة بالأثاث والستار مفلق، ولقد تابعنا العمل في اتودى «المجنون» و«اشغال الموقد».

وكان الاداء ناجحاً بفضل ايجاعات أركادى نيكولايفتش، حيث بلغ احساسنا بالمرح والسرور حدا جعلنا نطلب إعادة كلا الأتودين من البداية.

ولقد جلست أستريح عند الجدار فى انتظار البدء.

ولكن، فجأة، حدث شئ غير متوقع: لقد أدهشنى أن يسقط بالقرب منى كرسيان دون أى سبب ظاهر. ولقد سقط الكرسيان دون أن يلمسهما أحد، فرفعتهما وتمكنت من الإمساك بكرسيتين أخريين كان قد مال أحدهما نحو الآخر. فى أثناء ذلك، لمحت شقاً طولياً ضيقاً فى الجدار. ولقد أخذ هذا الشق يكبر أكثر فأكثر أمام عيني حتى تطاول واحتل ارتفاع الجدار كله. ولقد أصبح واضحاً بالنسبة لى سبب سقوط الكرسيين: إذ تباعد طرفا القماش الذى كان يحل محل جدار الغرفة، وجذبا الأشياء وقلباها مع حركتهما. لقد أزاح أحدهم الستار.

وهامى ذى فتحة (البورتال)* السوداء، حيث يتراءى شبحا توريسوف ورحمانوف فى شبه العتمة.

* فتحة البورتال: فتحة للتصمة على الصالة.

ومع فتح الستار جرى تحول فى داخلى.

بماذا أقارنه ؟

تصوروا أنى وزوجتى (لو كان عندى زوجة) فى غرفة فندق ما. وبينما نحن نتحدث حديثا ودبا ونخلع ملابسنا استعدادا للنوم، وتتصرف دونما كلفة، فجأة، نجد أن الباب الضخم الذى لم نعره انتباها يفتح ويطل علينا من هناك، من العتمة، أناس أغراب هم جيراننا فى الفندق. إنك لا تعرف عددهم، فهم يبدون فى الظلام كثرة، وتهرع إلى ارتداء ملابسك وتسريح شعرك بسرعة كبيرة، وتحاول أن تمسك نفسك فى تحفظ كما لو كنت تنزل ضيفا على أحد.

إنك تشعر، والحالة هذه، كأنما ربطت شوكات توازلك فجأة، وشدت أوتارك كلها. فأنت لم تكذب تشعر بالراحة فى بيتك ، حتى وجدت نفسك على مرأى من الناس، لا يستر جسدك سوى القميص.

والمدهش فى الأمر هو كيف تفسد فتحة (البورتال) السوداء الجو الاعتيادى. فنحن عندما كنا فى غرفة الضيوف الأليفة لم يشعر أحد منا بأن ثمة جهة رئيسية وأخرى غير رئيسية كنا نشعر بالراحة كيفما وقفنا وأينما اتجهنا. أما فى حالة الجدار الرابع المفتوح فتصبح فتحة (البورتال) السوداء الجهة الرئيسية التى يضمن عليك أن تتكيف معها. ينبغى التفكير طوال الوقت بهذا الجدار الرابع الذى يطلون منه عليك، وأن تقيس تصرفاتك على أساسه. ليس مهما أن يكون الوضع مريحا بالنسبة لهؤلاء الذين يجرى الحديث بينهم على الخشبة ليس المهم أن يكون الوضع مريحا بالنسبة للمتكلم نفسه، بل المهم أن يرى ويسمع أولئك الذين ليسوا معنا فى الغرفة، ويجلسون فى الناحية الأخرى من الأضواء الأمامية فى الظلام.

أما تورتسوف ورحمانوف اللذان كانا معنا منذ قليل فى غرفة الضيوف وبديا شخصين بسيطين وقريبين إلى القلب، فقد انتقلا الآن إلى الظلمة، خلف (البورتال)، وصارا فى تصورنا شخصين مختلفين تماما، متصفين بالصرامة والحزم.

لقد حدث لى أو لرفاقى المشاركين فى الأنود مثل هذا التحول. ولم يبق على حاله سوى غوفوركوف سواء عندما كان الستار مرفوعا أو مسدلا وما من ثمة حاجة إلى القول بأن أداءنا أخذ يتسم بطابع العرض ولم ينبجح.

وقررت فى نفسى: «لا، مالم نتعلم عدم ملاحظة فتحة (البورتال) السوداء لن نخطو فى عملنا الفنى خطوة واحدة».

ولقد تناقشت مع شوستوف فى هذا الموضوع، ولكنه يعتقد أنهم لو أعطونا (أودا) جديدا كل الجدة. وتم تزويدنا بملاحظات تورسوف التى تلهبنا حماسة، لصرف هذا اهتمامنا عن صالة المتفرجين.

وعندما كاشفت أركادى نيكولا يفتش بافراض شوستوف هذا قال:

— حسنا، لنحاول. اسمعوا قصة هذه الأسرة المأساوية التى أمل أن ترغمكم على عدم التفكير بالمتفرج: تجرى الأحداث فى شقة الموليتكوف نفسها. فقد تزوجت من نازفانوف الذى انتخب أمينا لصندوق إحدى الهيئات العامة، وأنجبا مولودا يخلب الألباب. تذهب الأم لتحمم الطفل بينما يلقى الزوج نظرة على الوثائق وبعد النقود. ويجب أن نلاحظ أنها وثائق ونقود عائدة للدولة، إذ لم يتمكن من تسليمها أو تسليمها إلى الهيئة حيث يعمل نظرا لتأخر الوقت. لقد تكلمت على المائدة كومة من رزم سنلات القروض القديمة المتسخة.

يقف أمام نازفانوف شقيق الموليتكوف الأصغر. وهو شخص عبيط، أحذب، يكاد يكون أبله. إنه يرى كيف ينزع نازفانوف الأربطة الملونة من الرزم، ويرمى بها فى الموقد حيث ترسل وهجا يبعث على المرح. والعبيط معجب جدا من هذه الشعلة الملتهبة.

لقد تم عد النقود كلها. وهى أكثر من عشرة آلاف.

وتفتنم الموليتكوف فرصة انتهاء زوجها من عمله فتدعوه ليمتع ناظره بمرأى الطفل وهى تحممه فى طست فى الغرفة المجاورة. ويخرج نازفانوف إليها، فيتناول العبيط الأوراق المالية ويرمى بها فى النار على سبيل التقليد. ويظهر أن هذه الأوراق تشتعل بمرح أكبر مما تشتعل به الأربطة الملونة، فينجذب العبيط إلى هذه اللعبة ويرمى فى النار جميع النقود، الأموال العامة والمحسابات والوثائق...

ويعود نازفانوف عندما كانت تضطرم آخر رزمة. واذا يدرك معنى ما يجرى يندفع بلا وعى نحو الأحذب ويدفعه بقوة. فيسقط هذا ويصطدم صدغه بقضبان الموقد. ويختطف نازفانوف الذى فقد صوابه الرزمة الأخيرة وهى تحترق ويطلق صرخة يائسة. تدخل الزوجة مندفعة وترى أختها الممدد عند الموقد. تهرع إليه وتحاول رفعه ولكنها لا تستطيع. وتلاحظ الموليتكوف دما على وجه أخيها الطريح فتتفقد لزوجها أن يحضر إليها بعض الماء. ولكن نازفانوف يقف مبهورا ولا يفقه شيئا مما يقال له. عندئذ تجرى هى فى طلب الماء. وإذا بصرخة تنطلق من غرفة الطعام. لقد غرق طفلها الرضيع الساحر، سعادة حياتها، فى الطست.

فإذا لم تصرف هذه المسألة انتباهكم عن فتحة صالة المتفرجين السوداء فهذا يبنى أن
قلوبكم قدت من صخر.

ولقد أثارنا الأنود الجليد بطبيعته الميلودرامية وعنصر المفاجأة الذى ينطوى عليه... ولكن
يبدو أن قلوبنا قد قدت من صخر، فلم تتمكن من أدائه!

واقترح أركادى نيكولايفتش علينا أن نبدأ، كما هو مفروض، من كلمة «لوه» والظروف
المقترحة. وبدأ يقص بعضنا على بعض شيئا ما، بيد أن ذلك لم يكن انطلاق خيال حر، بل
اعتصاراً قسرياً واختلاقاً عاجزاً.

لقد ظهر أن مغناطيس صالة المتفرجين أقوى من الأحوال المأساوية التى كانت تجرى
على الخشبة.

وقرر تورسوف قائلاً:

- إذن، لنفصل أنفسنا ثانية عن الصالة، ولنقم بأداء هذه (الأحوال) خلف ستار مسدل.
أسدلوا الستار، وغدت حجرة استقبالنا العزيزة، مرة أخرى، مريحة وأليفة. وعاد تورسوف
ورحمانوف من الصالة، وعادت إليهما بشاشة الوجه ورحابة الصدر. وبدأنا الاداء. نجحنا فى
المواضع الهادئة من الأنود، ولكن، عندما اقتربنا من المواضع المؤثرة، لم يرضى أدائى.
وأردت أن أبذل مزيداً من الجهد، ولكن كانت تنقصنى الحيوية الداخلية، وكنت أفقر إلى
المشاعر. ولم ألاحظ كيف ضللت طريقى، وبدأت أعرض نفسى عرضاً تمثيلاً.

ولقد أكدت لى انطباعات تورسوف هذه الأحاميس حيث قال:

- فى بداية الأنود كان فمك صحيحاً، ولكنك، فى نهايته، أخذت تتظاهر بمظهر من
يقوم بفعل. فى حقيقة الأمر كنت تعتصر المشاعر من نفسك اعتصاراً، أو حسب تعبير
هاملت «تمزق الأشواق لربا إرباء». لهذا فإنه لا معنى لشكواك من فتحة (البورتال) السوداء.
فليست هى وحدها ما يميقلك عن العيش بصورة صحيحة على الخشبة، لأن النتيجة بقيت
كما كانت فى حال الستار المسدل.

واعترفت قائلاً:

- إذا كانت الصالة هى التى أعاقتنى عندما كان الستار مرفوعاً، فإننى أقول الحق بأنك
أنت وايغان بلاتونوفيتش قد صرفتما انتباهى عندما كان الستار مسدلاً.

وهتف تورسوف بصورة مضحكة جدا:

- أرأيت، يا إيفان بلاتونوفيتش! هذه نتيجة عملنا! إنهم يشبهوننا بالفتحة السوداء هيا نأخذ على خاطرنا ونخرج! لنتركهم يؤدون وحدهم. وخرج أركادى نيكولايفيتش وإيفان بلاتونوفيتش عشية تراجيكو كوميديا وتبعهما الآخرون. ووجدنا أنفسنا وحدنا، فحاولنا أداء (الألود) دون مشاهدين، أى دون عائق يعيقنا. والغريب فى الأمر أن حالتنا صارت أسوأ فى العزلة. فقد تحول انتباهى إلى شريكى فى المشهد، وتابت أداءهما بمزيد من المتابعة، وانتقدتهما، وصرت أنا نفسى متفرجا رغما عن ارادتى. وشريكائى أيضا راقباني بانتباه. لقد شعرت بأنى متفرج مراقب ومثل يؤدى للعرض فى آن معا. أجل إنه لمن الغباء. ومما يبحث على السأم، والأهم من ذلك، مما لا معنى له أن يؤدى أحدهما من أجل الآخر.

وهنا وقع نظرى مصادفة على امرأة، فاعجبت بنفسى، وانتمشت متذكرا عملى على دور (عطيل) حيث كنت أضطر، مثل اليوم، إلى أن أعرض لنفسى وأنا أنظر فى المرأة.

ولقد شعرت بالسرور لأننى كنت متفرجا على نفسى. لايل غدوت واتقا من أدائى. وهذا ما جعلنى أوافق على اقتراح شوستوف بدعوة تورسوف ورحمانوف لتعرض عليهما نتائج عملنا.

وتبين أنه ما من شئ يمكن عرضه، فقد رأيا ما عرضناه على انفراد من شق الباب. وفى رأيهما أن أداءنا خرج أسوأ من السابق عندما كان الستار مرفوعا. فعلى الرغم من أن أداءنا عندئذ كان رديئا، الا أنه كان متواضعا ومتماسكا، أما الآن فقد انقسم بالمعجزة والوقاحة بالاضافة إلى رداءته السابقة.

- وعندما أجمل تورسوف نتائج عمل اليوم، تبين أنه عندما يكون الستار مرفوعا يعيقنا المتفرج الذى يجلس فى العتمة خلف الأضواء الأمامية، وعندما يكون الستار مسدلا يعيقنا أركادى نيكولايفيتش وإيفان بلاتونوفيتش اللذان يجلسان هنا فى الغرفة، وفى العزلة يعيقنا شريكنا فى المشهد إذ يتحول إلى متفرج بالنسبة لنا، أما عندما أقوم بالاداء لنفسى، فأنا نفسى، المتفرج الخاص، أعيق نفسى بوصفى ممثلا.

وهكذا أتى تلفت وجدت المتفرج عائقا فى كل مكان. ورغم هذا فإن الاداء بمعزل عنه يبحث على السأم.

ووبخنا تورسوف بقوله:

- حقا، أسوأ من الأطفال الصغار!

ثم قرر بعد فاصل صمت قصير:

- ليس أمامنا سوى أن نرجئ عملنا فى الأتودات مؤقتا ونشتغل بمواضيع الانتباه. فهى المذنب فى كل ما حصل. وسوف أبدأ منها فى المرة القادمة.

.. عام (..) ١٩

علقت اليوم فى الصلاة لافتة كتب عليها:

الانتباه الإبداعي،

كان الستار الذى يمثل الجدار الرابع فى غرفة الضيوف المريحة مرفوعا، ولم تكن الكراسى التى كانت تسند إليه موجودة. لقد أصبحت غرفتنا اللطيفة بعد أن فقدت جدارا من جدرانها مكشوفة للقاعة كلها ومتصلة بصالة المتفرجين. لقد أسست ديكورا عاديا وفقدت راحة المسكن.

وتدلت على جدران هذا الديكور، فى مواضع مختلفة منها، أسلاك كهربائية ومصابيح وكأنما هى أنوار من أجل الزينة.

أجلسونا فى صف واحد عند الأضواء الأمامية مباشرة. وساد صمت مهيب. وبعد ذلك سألنا أركادى نيكولا يفتش فجأة:

- ممن سقط كعب الحذاء هنا؟

وشرع كل منا يتفحص حذاءه وحذاء غيره. وانهمكنا فى هذا العمل بانتباه كبير.

ووجه تورسوف سؤالا جديدا:

- ما الذى حدث الآن فى الصلاة؟

ولم نعرف ما الذى حدث.

- كيف ألم تروا السكرتير الذى يعمل عندى وهو أكثر الناس حركة وجلبة؟ لقد أحضر لى الآن بعض الأوراق لتوقيعها.

يظهر أننا لم نره.

وهتف توريسوف:

- أرايتم إلى هذه الأعجوبة! كيف أمكن لهذا أن يحدث؟ وذلك بالرغم من أن الستار كان مرفوعا! ألم تؤكدوا لى أن صالة المتفرجين تجتذبكم نحوها ولا يستطيعون التغلب عليها؟

وقلت مبررا:

- لقد شغلنى كعب الحذاء.

وازدادت دهشة توريسوف:

- كيف! وهل تقصد أن كعب حذاء صغير نافه هو أقوى من فتحة (البورتال) السوداء الضخمة! هذا يعنى أن صرف الانتباه عنها ليس بهذه الصعوبة. ويدعو أن السر فى ذلك بسيط للغاية: لكى تصرف انتباهك عن الصالة لابد أن تهتم بما هو موجود على الخشبة. وفكرت: «بالفعل، اننى منذ اللحظة التى أركز فيها انتباهى على شىء خلف الأضواء الأمامية أكف عن التفكير فيما يحدث أمامها».

وتذكرت فى هذا الصدد المسامير التى تنأثرت على الخشبة وحديثى مع العامل بصددها.

كان ذلك فى أثناء أحد تدريبات عرض القبول. عندئذ، استحوذت المسامير وحديثى عنها مع العامل على انتباهى إلى حد نسبت معه الفتحة السوداء الفاعرة فمها.

وقال توريسوف ملخصا:

- أمل أنكم أدركتم الآن أن الممثل يحتاج إلى موضوع انتباه. وأن هذا الموضوع ليس فى صالة المتفرجين بل على الخشبة. كما أنه كلما اشتدت جاذبية الموضوع، قويت سيطرته على انتباه الممثل.

ليس ثمة لحظة فى حياة الإنسان لا يكون فيها الانتباه منجذبا إلى موضوع ما.

زد على ذلك، كلما ازدادت جاذبية الموضوع، قويت سلطته على انتباه الممثل. فلكى نصرف انتباهنا عن صالة المتفرجين، يجب أن ندرس لأنفسنا بمهارة موضوعا شيقا هنا على الخشبة. أنتم تعرفون كيف تصرف الأم انتباه طفلها عندما تشغله بلعبة. كذلك يجب

أن يكون الممثل قادرا على أن يمس لنفسه لعبا كهذه تصرف انتباهه عن الصلاة. وفكرت
«ولكن لماذا أدرس لنفسى مواضيع انتباه بصورة قسرية مادامت متوافرة بكثرة على الخشبة
دون اللجوء إلى القصر؟

وقلت معبرا عن فكرتى:

- مادمت أنا «ذات» فإن كل ما هو خارج ذاتى يعتبر موضوعا. إن العالم كله يقع خارج
ذاتى... فما أكثر المواضيع المختلفة لماذا علينا أن نخلقها إذن؟

واعترض تورسوف جوابا على سؤالى معتبرا أن ما أقوله يحدث فى الحياة. ففيها تنشأ
المواضيع، بالفعل، تلقائيا وتجتذب انتباهنا بصورة طبيعية. فى الحياة نحن نعرف جيدا إلى
من ننظر، وكيف يجب أن ننظر، فى كل لحظة من لحظات تواجدها. بيد أن المسألة تختلف
فى المسرح، حيث توجد صالة متفرجين، وفتحة (بورتال) سوداء يعيقان الممثل عن أن
يعيش حياته على الخشبة بصورة طبيعية.

وحسب قول تورسوف يجب أن أعرف أنا هذه الحقيقة أفضل من الجميع بعد عرض
(عطيل). على أن مواضيع الانتباه الموجودة بكثرة على الخشبة أشد تشويقا بكثير من فتحة
(البورتال) السوداء، ويكفى أن نمتلك القدرة على تمنع ما هو موجود على الخشبة. علينا
أن نتعلم الاحتفاظ بانتباهنا على الخشبة بمساعدة تمارين منتظمة، وأن تطور تقنية خاصة
تعيينا على التثبيت بموضوع الانتباه بصورة يشغلنا فيها الموضوع الموجود على الخشبة عما
هو موجود خارجها. واختصار القول، يتعين علينا - حسب تعبير تورسوف - أن نتعلم
كيف ننظر ونرى على الخشبة.

وقال تورسوف إنه سيقوم أمانا باستعراض أنواع المواضيع المتواجدة فى الحياة، وبالتالي،
على الخشبة، بصورة عيانية، بدلا من أن يلقى محاضرة حولها

- ستصور النقاط والهالات الضوئية، التى مشاهدونها الآن، أنواع المواضيع المختلفة التى
نعرفها فى الحياة، وبالتالي الضرورية فى المسرح.

وسادت عتمة داكنة فى الصالة وعلى المنصة. وما هى إلا بضعة ثوان حتى توهج أمام
أنفنا بالذات، فوق الطاولة التى يجلس حولها، مصباح كهربائى صغير مخفى فى علبه.
ولقد بدت النقطة الضوئية وسط الظلام الشامل موضوع جذب وحيد مرئى وساطع، وهى
النقطة الوحيدة التى اجتذبت انتباهنا.

وقال توريسوف شارحا:

- يصور لنا هذا المصباح المضيء في الظلمة موضوع - نقطة قريب. ونحن نستخدمه في الحالات التي نحتاج إلى جمع الانتباه ومنعه من التشتت والانتشار.

وعندما أضيئت الأنوار توجه توريسوف نحو الطلاب قائلا:

- من السهل نسبيا أن تنجحوا في تركيز الانتباه على النقطة الضوئية في الظلمة.

لنحاول أن نعيد الآن الشيء نفسه، ولكن ليس في الظلمة، بل في النور. وطلب توريسوف من أحد الطلاب أن يتفحص جيدا مسند أحد المقاعد الوثيرة، وطلب مني أن أتمتع في طلاء يشبه المينا على الطاولة، كما أعطى طالبا ثالثا تفاحة ماء،

وطالبا رابعا حبلا، وسادسا عود ثقاب وهكذا دواليك.

وراح شوستوف بفك الحبل. ولكنني استوقفته قائلا إن التمرين قد أعطى لنا على الانتباه وليس على الفعل، وبالتالي في استطاعتنا أن نتفحص الأشياء فقط، وأن نفكر بصددها. بيد أن باشا لم يوافق على ذلك، وأصر على رأيه، فاضطررنا، كي نحسم الجدل، إلى التوجه نحو توريسوف.

فقال:

- يستدعي انتباهنا نحو موضوع ما حاجة طبيعية لأن نفعل به شيئا. والفعل بدوره يستدعي مزجنا من تركيز الانتباه على الموضوع. على هذه الصورة يخلق الانتباه، من خلال اتحاده بالفعل وتضافره معه، علاقة متينة بالموضوع.

وعندما رحت أتأمل من جديد المينا الاكسسوارية على الطاولة، راودتني الرغبة في أن أخط محيط الرسم بنصل وقع في يدي.

ولقد أرغمني هذا العمل، بالفعل، على تفحص الرسم، والتعمق فيه بانتباه كبير. في هذا الوقت كان باشا قد فك عقد الحبل بانتباه وشغف كبيرين، واتهمك الطلاب الآخرون في عمل ماء أو ملاحظة أحد المواضيع.

واعترف توريسوف أخيرا:

- أرى أنكم جميعا قادرين على تركيز انتباهكم على الموضوع - النقطة سواء كان هذا التركيز يتم في الظلام أو في النور. هذا شيء حسن!

واستعرض لنا بعد ذلك الموضوع - النقطة المتوسط البعيد في الظلمة التامة أولاً، ومن ثم في النور. ولقد كان علينا، كما في المثال الأول في حالة الموضوع - النقطة الغريب، أن نبرر مشاهدتنا بابتداع الخيال لتركيز انتباهنا على الموضوع.

ولقد نجحنا في القيام بالتمارين الجديدة في الظلمة بسهولة. وأضيق الأنوار.

واقترح أركادى نيكولا يفتش قائلا:

- انظروا الآن إلى عالم الأشياء المحيطة بكم بانتباه، واختاروا من بينها موضوعاً - نقطة واحدة، متوسطاً أو بعيداً، وركزوا انتباهكم عليه جيداً.

كانت الأشياء الغريبة والمتوسطة والبعيدة من حولنا كثيرة إلى حد زغلت معه صيوتنا في الوهلة الأولى.

وبدلاً من موضوع نقطة واحد، وقع بصرى على عشرات الأشياء التي في استطاعتي أن أطلق عليها، سمياً وراء جناس في التسمية، موضوعاً - كثرة من النقاط وليس موضوعاً - نقطة. ولقد توقفت، أخيراً، عند تمثال صغير كان ينتصب بعيداً فوق الموقد، ولكنني لم أتمكن من إبقائه طويلاً في مركز انتباهي لأن كل شيء من حولي كان يصرف هذا الانتباه. وسرعان ما ضاع التمثال الصغير وسط مئات الأشياء الأخرى.

وهتف تورسوف:

- لا يبدو أننا سنضطر، قبل أن نخلق في النور موضوعاً - نقطة متوسطاً أو بعيداً، إلى أن نتعلم ببساطة كيف ننظر ونرى على الخشبة.

وسأل أحدها:

- وما الذي نحتاج إلى تعلمه في هذا الصدد!

- وكيف إذن؟ ذلك أمر يصعب القيام به كثيراً على مرأى من الناس، وعند فتحة (البورتال) السوداء. واليكم مثلاً على ذلك: كانت إحدى قريباتي تحب الأكل والمهارشة والركض والثرثرة كثيراً، وكانت من قبل تتناول غداءها في غرفتها، أى في غرفة الأطفال. ولكن عندما أجلسوها إلى المائدة العامة نسيت تماماً كيف تأكل وتثرثر وتهارش. وعندما سألوها: «لماذا أنت صامتة ولا تأكلين؟» أجابت الطفلة «وأنت لماذا

تنظرون إلى». كيف إذن لا نعلمها من جديد كيف تأكل وتثرثر وتهارش على مرأى من الناس؟

ويحدث الشيء نفسه معكم. فأنتم في الحياة تستطيعون أن تمشوا وتجلسوا وتكلموا وتنظروا. ولكنكم تفقدون هذه القدرات في المسرح، فتقولون لأنفسكم وأنتم تشعرون بقرب المتفرجين منكم «لماذا ينظرون إلينا؟!»

وهكذا نضطر إلى تعليمكم أنتم أيضا على المنصة وعلى مرأى من الناس من البداية. فذكروا إذن أن جميع الأفعال حتى أبسطها وأكثرها اعتيادية والتي نعرفها في الحياة معرفة رائعة تتحلل وتتفكك عندما يصعد المرء الخشبة ويقف أمام الأنوار الأمامية المضاءة في مواجهة جمهور كبير من الناس. لهذا، لا بد لنا من أن نتعلم على الخشبة كيف نمشي ونتحرك ونجلس ونرقد من جديد. لقد حدثتكم حول ذلك في حصص أولى، ولكنني أتحدث فيه اليوم من حيث علاقة ذلك بموضوع الانتباه. وأضيف إلى ما قلت إنه من الضروري أيضا أن تتعلموا كيف تنظرون إلى الأشياء وترونها، ثم تسمعون الأصوات وتصغون إليها.

.. .. عام (١٩٠٠)

قال تورسوف عندما جلس الطلاب على المنصة المفتوحة الستار:

«حددوا لأنفسكم شيئا ما، اختاروا موضوعا، وليكن هذه المنشقة المعلقة على الحائط ذات الألوان القوية الفاقمة.

أخذ الجميع ينظرون إلى المنشقة بهزيم من الجهد. فاستوقفنا تورسوف:

«كلا! أنتم لا تنظرون إلى الموضوع، بل تحملقون به.

وأزلنا التوتر، بيد أن هذا لم يقع أركادي نيكولايفتش بأننا نرى ما نوجه نحوه بصرنا. وراح تورسوف يصغر أواصره:

«باتتياه أكبر!

واتشد الجميع إلى الأمام.

«ومع هذا ما أقل انتباهكم، وما أقوى نظرتكم الآلية.

وعقدنا ما بين حاجبينا وحاولنا أن نتظاهر بالانتباه.

- أن نتظاهر بالانتباه لا يعنى أننا أصبحنا متبهين. تحققوا من أنفسكم وانظروا أى النظرتين هى نظرة متكلفة وأيهما بعد نظرة حقيقية.

وبعد محاولات طويلة فى تركيز الانتباه وجهنا أنظارنا إلى المنشقة.

وفجأة انفجر أركادى نيكولا يفتش فى الضحك وقال لى:

- لو أمكن الآن التقاط صورة فوتوغرافية لك، لما آمنت أن الإنسان يمكن أن يصل إلى مثل هذا العيث الذى وصلت إليه بسبب من بذل الجهد. فعيناك خرجتا من محجرهما بكل ما فى الكلمة من معنى. وهل نحتاج إلى هذا التوتر كله لجرد أن ننظر! خفف من التوتر، خفف، خفف منه كثيرا، تخلص منه تماما! احذف خمسا وتسعين بالمائة! أيضا... أيضا... لماذا تشد نفسك وتحنى نحو الموضوع بهذه القوة؟ ارتد بجسمك إلى وراء! هذا قليل، قليل! أيضا، أيضا! أكثر بكثير!

لم يكن أركادى نيكولا يفتش بكف عن إصدار أوامره إلى. وكلما كان يؤكد بالحاج أكبر على كلمته «أيضا، أيضا» قل التوتر الذى كان يقف عائقا دون أن «أنظر أو أرى» لقد كانت زيادة التوتر كبيرة بصورة لا تصدق، ولا يمكننا تقدير حجم هذا التوتر عندما نقف أمام فتحة (البورتال) وقد التوى جسمنا كله. لقد كان تورسوف على حق عندما تحدث عن خمس وتسعين بالمائة محددا نسبة زيادة توترنا عندما ننظر بصورة تمثيلية على الخشبة.

وهتفت وأنا فى غبطة عارمة:

- ما أبسط ما نحتاجه كيما ننظر أو نرى! إن هذا الأمر فى غاية السهولة بالمقارنة مع ما كنت أفعله حتى الآن! كيف لم أدرك بنفسى من أننى هكذا، بعينين جاحظتين وجسم متوتر، لن أرى شيئا، بينما يمكننى تفحص كل شئ حتى التفاصيل الدقيقة إذا لم أتوتر ولسم أبذل مزيدا من الجهد. ولكن ألا تفعل شيئا على الخشبة، فذلك هو الأمر الصعب.

وتلقف أركادى نيكولا يفتش هذه الفكرة واستأنف يقول:

- حقا! فالجميع يفكرون فى هذه اللحظات إذا لم أبذل جهدى فى عرض شئ ما، فلقاء أى شئ يدفع الناس نقودا؟ يجب أن أستحق أجرى كممثل، وأن أسلى الجمهور!

ليس أبعث على السرور من أن تجلس على الخشبة دون توتر، وأن ننظر ونرى بهدوء! أن نملك هذا الحق عند فتحة (البورتال) الفاغرة فمها. لا شئ يخيفنا عندما نشعر بحق

التواجد هنا على الخشبة. ولقد نعمت اليوم بأن نظرت على الخشبة نظرة إنسانية بسيطة وطبيعية، وتذكرت جلسة أركادى نيكولايفتش البسيطة أيضا فى الحصة الأولى. وإبنى لأعرف هذه الحالة فى الحياة، وهى لا تدخل السرور إلى قلبى ثمة، فقد اعتدت عليها اعتيادا كبيرا، أما على الخشبة فأنا اليوم أختبر هذه الحالة للمرة الأولى، واشكر تورتسوف على ذلك بإخلاص.

ودعاني إليه وقال:

— أحسنت! هنا ما نسميه أن ينظر المرء ويرى. فما أكثر ما ننظر على الخشبة ولا نرى شيئا! ليس أبشع فى المسرح من عين مثل فارغة! فهى تشهد على نحو مقنع بأن روح الممثل غافية، أو بأن انتباهه شارد هناك فى مكان ما خلف حدود المسرح والحياة التى يصورها على الخشبة. فالممثل يعيش بشئ آخر ولا علاقة له بالدور. لا يمكن أن يحتل لسان ثرثار، وأبد وأرجل تتحرك بطريقة آلية، مكان عين مدركة تعطى الحياة لكل شئ. وليس عبثا أن نقول عن العين بأنها «مرآة الروح». فعين الممثل التى تنظر وترى تجتذب انتباه المتفرجين، وتوجههم نحو الموضوع الصحيح الذى ينبغى أن ينظروا إليه. وبالعكس، تصرف عين الممثل الفارغة انتباه المتفرجين عن الخشبة.

بعد هذا الشرح قال أركادى نيكولايفتش:

لقد أضأت لكم مصابيح تمثل موضوعاً — نقطة: قريب ومتوسط وبعيد، وهذه المواضع — النقطة ضرورية لكل مخلوق يبصر، وبالتالي لكل خلق مسرحى والممثل نفسه ولقد صورت المصابيح التى أضأتها حتى الآن المواضع على الخشبة كما يجب أن يراها الممثل نفسه. كما يجب أن يكون عليه الأمر فى المسرح، ولكن نادرا ما تصادفه.

وسأريكم الآن مالا يجب أن يكون عليه الأمر فى المسرح، ولكن ما يحدث دائما تقريبا لدى معظم الممثلين للأسف الشديد. سأريكم المواضع التى تشغل انتباه الممثلين دائما تقريبا عندما يقفون على المنصة.

بعد هذه التوطئة تراكضت وتناثرت بقع ضوئية هنا وهناك على الخشبة وفى الصالة مصورة انتباه الممثل المشتت.

ثم اختفت البقع الضوئية ليتوهج بدلا منها مصباح قوى بمائة شمعة فوق أحد مقاعد الصلاة.

وسأل أحدنا:

- ما هذا؟

فأجاب تورسوف:

- الناقد الصارم الذى يوجه الممثل إليه انتباها كبيرا جدا فى أثناء الاداء أمام الجمهور وتراكمت البقع الضوئية ثانية ثم اختفت مرة أخرى، ليتوهج بدلا منها مصباح كبير آخر.

- وهذا هو المخرج.

ولم يكده ينطفئ هذا المصباح الكبير حتى ومض على الخشبة بضوء خافت لا يكاد يلحظ مصباح صغير جدا ضعيف الإنارة. وقال تورسوف ساخرا:

- هذا هو شريكنا المسكين فى المشهد. فنحن نوليه قليلا من انتباهنا. وسرعان ما انطفأ المصباح الضعيف وأعطى أبصارنا كشاف ضوئى (بروجكتور) من مقدمة خشبة المسرح. وهذا هو الملحن.

ثم تراكمت البقع الضوئية مرة أخرى وتناثرت فى كل مكان، وكانت تتوهج ثم تنطفئ وفى أثناء ذلك كله كنت أذكر حالتى عندما كنت أقدم «عطيل» فى عرض الاختبار وقال أركادى نيكولايفتش فى نهاية الحصة:

- هل فهمتم الآن أهمية أن يكون الممثل قادرا على أن ينظر ويرى على الخشبة ذاتها. هذا فن صعب يجب أن تتعلموه!

... .. عام (١٩٩٩)

حضر اليوم الحصة - لخبية أملنا جميعا - إيفان بلا تونوفيتش وحده، وأعلن أنه سوف يعمل معنا بتكليف من تورسوف.

وهكذا أجرى رحمانوف اليوم حصته الأولى معنا.

كيف هو كمعلم؟

يختلف إيهان بلا تونوفيتش عن أركادى نيكولايفتش اختلافا تاما بالطبع. بيد أن أحدا منا لم يتوقع أن يظهر كما رأيناه اليوم على وجه التحديد.

فرحمانوف فى الحياة العادية وفى حضور تورنسوف يكون هادئا، متواضعا، كثير الصمت، ولكنه عندما يكون وحده فسرعان مايتكشف عن شخص حازم وصارم، حيوى الطبع.

كان يصدر أوامره بلهجة الواثق من نفسه والمهيمن:

- ركزوا انتباهكم جميعا! لا تتساهلوا مع أنفسكم! وإليكم فيم يتلخص الثمرين الذى أعطيه لكم: سأحدد لكل منكم موضوعا ينظر إليه. وأنتم تلاحظون شكله وخطوطه ولونه وتفصيله وخصائصه. يجب أن تفرغوا من هذا كله قبل أن أصل فى العد إلى الرقم «ثلاثون». أقول لكم «ثلاثون»!! وبعد ذلك أطفى النور حتى لا تتروا موضوع الانتباه وأجعلكم يتحدثون عنه. سوف تصفون لى كل ما تطيع فى ذاكرتكم البصرية فى العتمة. وسأتحقق مما قلتموه وأقارنه مع الموضوع بعد إضاءة الأنوار. انتباه! إنى أبدأ: مالوليتكوفا، انظري إلى المرأة.

وأسرعت تشير إلى المرأة:

- أهذه هى، يا أحيائى؟

- لا لزوم لأسئلة زائدة. إن ثمة مرآة واحدة فى الغرفة ولا يوجد سواها، لا يوجد سواها! على الممثل أن يكون فعلنا. بوشين، انظر إلى اللوحة. غوفوركوف، إلى الثريا. فيليامينوفا إلى (اليوم) الصور.

وسألت مستفهمة بصوت عذب:

- ذى الغلاف الخملى الأرجوانى؟

- لقد أشرت إليه. إنى لا أعيد مرة ثانية. على الفنان أن يكون يقظا سريع الفهم نازفانوف، انظر إلى السجادة.

- السجاجيد كثيرة هنا. أية سجادة منها؟

- قرر بنفسك فى حالة سوء الفهم! أخطئ، ولكن لا تتردد، لا تكرر السؤال! يحتاج الفنان إلى سرعة البديهة. أقول سرعة البديهة! فيونتسوف، انظر إلى المزهرية. أومنوفيك إلى النافذة. ديمكوفا إلى الوسادة. فيسيلوفسكى إلى (البيانو). واحد، اثنان، ثلاثة، أربعة، خمسة...

وعد ليفان بلا تونوفيتش حتى الثلاثين ثم أصدر أمره:

- إظلام!

وعندما ساد الظلام دعانى وطلب منى أن أصف له ما رأيت. فرحت أشرح له بالتفصيل.

- أنت لم تحدد لى أية سجادة، فضاع منى بعض الوقت فى الاختيار.

وأمرنى ليفان بلا تونوفيتش قائلا:

- اختصر، وادخل فى جوهر الموضوع، فى جوهره.

وأسرعت أصف له مشاهدتى حتى لا يصرخ بى:

- السجادة عجمية. لون أرضيتها بنى مائل إلى الحمرة، أما حاشيتها فمربضة مخيط بالأطراف.

- نور! ماذا كرته من أمرها خطأ، يا صديقى! لقد رسبت لم تكن متيقظا.

إظلام!

بوشين!

- لم أفهم موضوع اللوحة لسوء الرؤية وبعد المسافة. لم أر سوى لونا أصفر على أرضية حمراء.

وأمر ليفان بلا تونوفيتش قائلا:

- نور! لا وجود للون أصفر أو أحمر فى اللوحة.

وقال بوشين بصوت جهورى:

- فى الحقيقة، لقد رسبت، لم أكن يقظا.

ونادى رحمانوف:

- غوفوركوف!

- الثريا ذهبية اللون مما تجده فى السوق. وقطعها من الزجاج.

وأصدر رحمانوف أمره:

- نورا! الثريا من المتحف، وهى أصلية وتعود إلى عصر الكساندر. لقد رسمت!

اظلام! نازفانوف صف السجادة مرة أخرى.

فاعتزلت وقد أغلقت على حين غرة:

- لم أكن أعلم أنتى سأطالب بوصفها من جديد. أرجز المعذرة. لم أفكر بذلك.

- فكر فى المرة القادمة. صحح الأخطاء ولا تجلس لحظة واحدة مكتوف اليدين دون عمل

- اعملوا جميعا بأننى سأكرر السؤال مرتين بل أكثر حتى أظفر بفكرة دقيقة عن
اتطباعاتكم.

بوشين!

فقال هذا وقد أخذ على حين غرة:

- رسمت. رسمت مرتين.

ولقد أجبرنا رحمانوف فى نهاية المطاف على دراسة الأشياء المحددة لنا حتى أدق
التفاصيل والقيام بوصفها. واضطر هذا الأمر إلى استدعائى خمس مرات. ولقد استمر هذا
العمل فى وتيرة شديدة حوالى نصف ساعة. تعبت خلالها أعيننا تعباً شديداً، وأثقل على
انتباهنا. لا يمكن الاستمرار فى الحصص طويلاً بمثل هذا التوتر الأقصى. وهذا ما جعل
رحمانوف يقسم حصته إلى قسمين، كل منهما يستغرق نصف ساعة.

لقد توقفنا مؤقتاً عن التمارين وذهبنا إلى حصة الرقص. بعدها توجهنا نحو حصة
رحمانوف من جديد حيث قمنا بما فعلناه فى نصف الساعة الأولى. ولكن، اختصر العد
حتى العشرين.

ولقد وعدنا إيفان بلا تونوفيتش بأننا سوف نصل بالتمارين إلى ثلاث أو خمس ثوان
وأعلن قائلاً:

- إننا نشهد انتباهنا بهذه الطريقة!

الآن، وأنا أسجل ما جرى في حصة إيفان بلا تونوفيتش اليوم، ينتابني بعض الشك فيما أفعل: فهل من الضروري أو من المفيد أن أسجل مايجرى في حصص إيفان بلا تونوفيتش؟ أم لعل من الأفضل أن أسجل هذه التمارين في دفتر خاص؟ فلا جعل من هذه التسجيلات دليل تمارين عملية، نوعا من دفاتر المسائل. أو كما يحب إيفان بلا تونوفيتش أن يسمى حصصه نوعا من «المران والتدريب المتواصل». وستقدم لى هذه التمارين الفائدة في أثناء تدريسي اليومى وربما، مع عمر الزمن، في الإخراج والتعليم أيضا. لقد حسم الأمر.

من الآن فصاعدا سيكون في حوزتي دفتران اثنان: أتابع في أحدهما، وهو هذا الذى بين يدي، تدوين مذكراتي اليومية، وأنقل فيه نظرية الفن التى يدرسنا اياها تورتسوف، أما في الدفتر الثانى فسأقوم بوصف التمارين العملية التى يجربها معنا رحمانوف. وسيكون ذلك بدوره نوعا من دفاتر المسائل الخاصة بحصة «المران والتدريب المتواصل» حسب «المنهج».

... .. عام (..) ١٩

استأنف تورتسوف اليوم إيضاحه الضوئى لمواضيع الانتباه على الخشبة. قال: كنا نتعامل حتى الآن مع مواضيع على شكل نقطة. أما الآن، فسأريكم ما يسمى بدائرة الانتباه. إنها ليست نقطة واحدة، بل قطاع كامل ذو أبعاد صغيرة، ويضم كثيرا من المواضيع المستقلة. فالعينان تنتقلان من موضوع لآخر، ولكن لا تذهبان أبعد من حدود دائرة الانتباه.

بعد توطئة تورتسوف هذه، ساد الظلام، ثم بعد ثانية واحدة اشتعل مصباح كبير موضوع على الطاولة التى جلست بجوارها. كان غطاء المصباح يسقط هالة ضوئية دائرية فوق رأسى ويدي. وأثار بضوءه براق وسط الطاولة التى وضع عليها مختلف الأشياء من حلى وألعاب. أما القسم الكبير المتبقى من الخشبة وصالة المتفرجين فقد غرق فى ظلمة دامية. ولقد شعرت بمزيد من الراحة فى هالة المصباح الضوئية التى خيل لى وكأنها استقطبت انتباهى كله فى دائرتها الضوئية التى يحدها الظلام.

وقال لنا تورتسوف:

- تصور هذه الهالة التى ترونها على الطاولة دائرة الانتباه الصغيرة، حيث توجدون، أو بالأصح، توجد فى مركزها رؤوسكم وأيديكم الواقعة فى مجال الضوء. هذه الدائرة تشبه

سدادة جهاز التصوير الصغيرة التي تبرز تفاصيل أجزاء الموضوع الصغيرة ولقد كان تورسوف على حق: إذ أن جميع الأشياء الموضوعة على الطاولة في دائرة الضوء الضيقة كانت تستقطب الانتباه بصورة تلقائية

فاذا كان الظلام شاملاً يكفي أن تجد نفسك ضمن دائرة ضوئية حتى تشعر بأنك معزول عن الجميع. إنك تشعر، وأنت في دائرة الضوء، وكأنك في بيتك، لا أحد يخيفك، ولا تخجل من شيء. إنك، تنسى أن كثرة من العيون الغريبة تراقبك في الظلام ومن جميع الجهات. لا بل إن إحساسى بأننى فى بيتى، وأنا فى دائرة الضوء الصغيرة، أكبر مما لو كنت فى مسكنى الخاص. فهناك تسترق صاحبة البيت الفضولية النظر من ثقب الباب، بينما تبدو جدران الظلمة الشديدة السوداء التى تطرق دائرة الضوء منيعة لا تخترق. فى دائرة ضوء ضيقة كهذه - كما هو الأمر فى حانة الانتباه المركز - من السهل أن نتفحص الأشياء بأدق تفاصيلها، فنتتأبنا أقرب المشاعر والخواطر إلى أنفسنا، وننفذ أفعالاً معقدة، ونحسم فى مسائل صعبة، ونحلل أدق المشاعر والأفكار، ونصل بشخص آخر، ونحس به، ونودعه أفكارنا، ونستعيد الماضى فى ذاكرتنا، ونحلم بالمستقبل.

ولقد أدرك تورسوف حالتي هذه، فاقرب من حافة المسرح وقال لى بحية:

- لاحظ معى بسرعة: إننا نطلق على الحالة التى تشعر بها الآن فى لغتنا «بالعزلة العلانية».

فهى علانية لأننا جميعاً معك، وهى عزلة لأنك معزول عنا بدائرة انتباه صغيرة. وفى استطاعتك دائماً فى العرض، على رأى من جمهور غفير، أن تنفرد بنفسك فى عزلة كما تنفرد القوقمة بنفسها داخل صدقتها.

وسأريكم الآن دائرة الانتباه المتوسطة.

وساد الظلام.

بعد ذلك، أضفيت مساحة كبيرة نوعاً ما شملت مجموعة من الأثاث: الطاولة وبعض الكراسى، وجانباً من البيانو، والموقد الحائطي، ومقعداً كبيراً وثيراً أمامه. ولقد وجدت نفسى فى مركز هذه الدائرة. ولم يكن فى استطاعتنا أن نبين كل شيء جملة واحدة، بل كان علينا احتبار المنطقة المضاءة جزءاً فجزءاً. لقد بدا كل شيء داخل الدائرة وكأنه موضوع - نقطة مستقل ومنفرد. بيد أن المشكلة هى انه قد تشكلت فى المساحة الضوئية المتزايدة

تدرجات خافتة. وهذه التدرجات الضوئية الخافتة كانت تسقط خارج حدود الدائرة فتجعل جدرانها أقل سماكة. زد على ذلك، أصبحت دائرة العزلة واسعة جداً، فإذا كان بالامكان مقارنة الدائرة الصغيرة بشقة رجل عازب، فأننا يمكن أن نشبه الدائرة المتوسطة بشقة عائلية. وكما أن المرء لا يشعر بالارتياح عندما يعيش وحيداً، عازباً في جناح مستقل يتألف من عشر غرف كذلك راودتنى الرغبة في أن أستعيد دائرة انتباهي الصغيرة الاثيرة لدى.

كنت أشعر وأفكر بهذه الطريقة عندما كنت وحدي في دائرة الضوء، ولكن المكان لم يتسع لنا إلا بصعوبة عندما دخل إلى في الدائرة المضاءة كل من شوستوف وبوشين ومالوليتكوفاوفيتونسوف وغيرهم. لقد تشكلت مجموعة احتلت مكانها على المقاعد الوثيرة والكراسي والأريكة.

إن المساحة الواسعة تعطي رحابة أكبر للفعل العريض. وتلائماً أكثر للحديث عن المسائل العامة لا الخاصة السرية. وبفضل ذلك نشأ مشهد شعبي حيوي وحرار في الدائرة المتوسطة. ولقد أرغمتني الدائرة الضوئية المتوسطة التي أرائنا إياها تورسوف اليوم، كما في الدائرة الضوئية، على الإحساس بحالة الفنان لدى اتساع مساحة الانتباه.

والجدير بالذكر أنه لم تخطر فتحة (البورتال) السوداء، هذا العدو اللدود، على بالي طوال حصة اليوم. فما أبعث ذلك على الدهشة!

وقال تورسوف عندما أضيئت عرفة الضيوف بنور ساطع، بينما ظلت الغرف الأخرى مظلمة، وبقي الانتباه مشتتاً في ساحة كبيرة.

- وإليكم الدائرة الكبرى!

ثم هتف أركادى نيكولايفتش بصورة مفاجئة عندما أضيئت بقية الغرف بنور ساطع.

- وهذه هي الدائرة الكبرى!

وتلاشت في المساحة الكبيرة. بينما راح أركادى نيكولايفتش يشرح لنا:

- نتوقف أبعد الدائرة الكبرى على مدى أبصار الناظر. لقد جعلت مساحة الانتباه في الغرفة على أوسع قدر ممكن، ولكن لوأنا كنا الآن في سهل أو في بحر لا في مسرح، لتحددت دائرة الانتباه عندئذ بخط أفق بعيد. ويضع الرسام خط الافق هذا عادة على خلفية خشبة المسرح.

وبعد فاصل صمت قصير أردف أركادى نيكولايفتش قائلا:

- سأقوم الآن بإعادة هذه التمارين ذاتها ولكن فى النور وليس فى الظلمة.

اصغوا إلى الآن: سأضىء الأنوار الامامية السفلية والعلوية اضاءة تامة، دائرة الانتباه الصغيرة والعزلة العلانية فى البداية، ومن ثم الدائرتين المتوسطة والكبيرة. واستعرض تورسوف بعض الومائل التقنية لمساعدة الطلاب فى الاحتفاظ على انتباههم الذى كان يتشتت فى حالة الإنارة التامة.

من أجل ذلك، يجب حصر المساحة المحددة، أو دائرة الانتباه البصرى، بخطوط الأشياء الموجودة فى الغرفة. خذوا. مثلا، الطاولة المستديرة التى وضع عليها مختلف الأشياء. سوف نعتبر مساحة سطحها دائرة انتباه صغيرة فى الضوء، كما سنعتبر السجادة المفروشة على الأرض مع الأثاث الموضوع عليها دائرة متوسطة فى الضوء.

ومن الواضح أن السجادة الكبيرة الأخرى تحدد معالم دائرة كبيرة فى الضوء.

وبعد تورسوف، هناك حيث الأرض عارية، العدد اللازم له من مربعات القوالب الخشبية (الباركيه) المرتسمة على سطح الأرضية. حقا من الصعب تثبيت خط الدائرة المحددة على أساسها والحفاظة على الانتباه فى حدودها، بيد أن المربعات تساعد فى ذلك.

- وهذه هى الشقة كلها، انها دائرة الانتباه الكبرى فى الضوء.

ولأسفى الشديد أخذت تضغط فتحة (البورتال) السوداء على الخشبة من جديد بحكم اتساع المساحة وراحت تسيطر على انتباهى. ولقد فقدت جميع التمارين التى قمت بها سابقا والتى كانت قد أدخلت الأمل إلى نفسى قيمتها من جراء ذلك. لقد شعرت بالهجز فى نفسى مرة أخرى.

وقال أركادى نيكولايفتش عندما لاحظ حالتي:

- سأورد لكم وسيلة تقنية أخرى تساعدكم فى التحكم بالانتباه. واليكم فيم تلخص هذه الوسيلة: إن مساحة انتباهكم تزداد باتساع الدائرة فى الضوء. بيد أن هذا لايمكن أن يستمر إلا عندما تكونون قادرين على المحافظة بصورة ذهنية على خط الدائرة المرتسم. لذا عندما تبدأ الأطراف المحددة بالاهتزاز والتشتت يجب الإسراع فى تضيق الدائرة حتى الحدود القصوى التى تدخل ضمن إمكانية انتباهكم البصرى.

ولكن فى هذه اللحظة كثيرا ما يفلت الانتباه من سلطنتكم ويضيع فى المساحة الكبيرة. ويضطرركم ذلك إلى جمعه وتوجيهه من جديد. ومن أجل هذا الغرض عليكم أن تطلبوا العمون بأسرع وقت من الموضوع - النقطة، وليكن مثلا، هذا المصباح الصغير ذو العلبة الذى توهج الآن مرة أخرى فوق الطاولة. لا حاجة إلى القول بأنه لا يبدو بمثل ذلك السطوح الذى بدا عليه سابقا فى الظلام، فهذا لا يعيقه، الآن أيضا، عن اجتذاب الانتباه.

والآن، بعد أن وطلتم الانتباه لحظة، اصغوا، فى البداية، دائرة صغيرة فى الضوء يكون مركزها المصباح، ثم حددوا دائرة انتباه متوسطة فى الضوء، وفيها عدد من الدوائر الصغيرة.

وقمنا بكل ما طلب منا، وعندما ازدادت مساحة الانتباه، وبلغت حدا أقصى ضاع انتباهى مرة أخرى فى فضاء خشبة المسرح الكبيرة.

وتوهج المصباح ذو العلبة على الطاولة المستديرة مرة ثانية فى الانارة التامة. وهتف بنا تورسوف:

- انظروا بسرعة إلى الموضوع - النقطة هذا!

وسحرت عينيّ فى المصباح التوهج فى الانارة التامة، ولم ألاحظ كيف غاص كل شئ من حولى فى العتمة تقريبا واستحالت الدائرة الكبيرة إلى دائرة متوسطة.

بعد ذلك ضاقت الدائرة المتوسطة وتحولت إلى دائرة صغيرة. وشعرت بنفسى أحسن حالا، فهى الدائرة الأثيرة لذى لأننى أسيطر عليها بسهولة.

ثم قام أركادى نيكولايفتش بانتقالات عديدة فى العتمة من الدائرة الصغيرة إلى الدائرة الكبيرة وبالعكس. ثم من الدائرة الكبيرة إلى الدائرة الصغيرة ثم من جديد من الدائرة الصغيرة إلى الدائرة الكبيرة وبالعكس.

ولقد قام بتكرار هذه الانتقالات حوالى عشر مرات حتى أصبحت فى نهاية المطاف مألوقة بالنسبة لنا إلى حد ما.

وهتف تورسوف لذى التكرار الأخير، أى لذى الانتقال إلى أكر الدوائر حيث أضيئت خشبة المسرح كلها بضوء ساطع:

– ابحثوا عن الدائرة المتوسطة في الضوء. ولينتقل بصركم في داخلها بحرية! قفوا! لقد تحول انتباهكم عنها! تشبوا بسرعة بالمصباح المنقذ. إنه يتوهج في الضوء من أجل هذا الغرض. نعم، هكذا! رائع!

هاتوا الآن الدائرة الصغيرة في الضوء، ليس هذا صعبا في حال توهج مصباح في مركزها. ولقد عدنا، بعد ذلك، في تدرج معاكس، إلى الدائرة الكبيرة في الضوء متشبين في لحظات الخطر بالمصباح المتوهج، أى بالموضوع – النقطة. ولقد قمنا بهذه الانتقالات في الضوء أيضا عددا كبيرا من المرات.

ولقد كان تورسوف يرد طوال الوقت:

– عندما تضلّون طريقكم في الدائرة الكبيرة، تشبوا بالموضوع – النقطة بسرعة. وبعد أن تتمكنوا منه، اصنعوا لأنفسكم دائرة صغيرة، ثم متوسطة.

كان تورسوف يحاول أن يكسبنا عادة الانتقال من الدائرة الصغيرة إلى الدائرة الكبيرة وبالعكس انتقالاتا ميكانيكيا لا واعية، دون أن يتشتت انتباهنا في أثناء ذلك.

طبعاً أننا لما أكتسب هذه العادة بعد، ولكنى أدركت، رغم ذلك، أنه يمكن لوسيلة اللجوء إلى العزلة العلانية في حال الدائرة المتوسطة أن تتحول إلى حاجة طبيعية على الخشية. وعندما حدثت تورسوف عن ذلك قال ملاحظاً:

– لن نقدرها هذه الوسيلة حق قدرها إلا عندما تجدون أنفسكم وسط حلبة (الكونسرت) الواسعة. إن الممثل ليشرع بنفسه فيها عاجزاً وكأنما هو في صحراء. هناك، سوف تدركون أنه لا بد لكم، من أجل إنقاذ أنفسكم، من السيطرة على دائرتي الانتباه، المتوسطة والصغيرة، سيطرة تامة.

تذكروا إنه كلما اتسعت الدائرة الكبيرة واشتدت صحراويتها في لحظات القلق والذهول المخيفة وجب أن يزداد ضيق دائرتي الانتباه المتوسطة والصغيرة في داخلها، وأن يحكم طوق العزلة العلانية بمزيد من الأحكام.

وانتقل تورسوف بعد فاصل صمت قصير إلى استعراض مجموعة جديدة من الدوائر الصغيرة والمتوسطة والكبيرة المتواجدة خارج أنفسنا استعراضاً ضوئياً.

فنحن كنا سابقاً نتواجد في مركز دوائر الانتباه، أما الآن، فقد وجدنا أنفسنا في الظلمة، أى خارج الهالة الضوئية.

أطفئت المصابيح كلها. ثم فجأة توهج مصباح معلق في غرفة الطعام المجاورة، ولقد سقطت هالة الضوء المستديرة هناك على غطاء المائدة الأبيض.

واليكم دائرة الانتباه الصغيرة هذه التي تقع خارجكم.

وكان في استطاعتنا أن نراقب من غرفة الضيوف المظلمة كل ما يجري حولنا حتى أبعد نقطة يراها البصر. ولقد تمكنت من اختيار عددا من المواضيع - النقطة، ودوائر الانتباه الصغيرة والمتوسطة الكبيرة الواقعة خارجنا.

ولقد قمنا بتمارين على دوائر انتباه من مختلف المقاييس مما يقع خارجنا في ضوء كامل فأضيق هذه المرة غرفة الضيوف وجميع الغرف الأخرى. وكان علينا أن نحدد ذهنيا دوائر الانتباه الواقعة خارجنا وأن نضييقها أو نوسعها كما فعلنا سابقا عندما كنا نتواجد في مركز الدائرة.

١٩ عام (..)

هتفت في بداية حصّة اليوم وقد اجتاحتني دفقة من غبطة عارمة:

- ليتنا لا نفارق دائرتنا الصغيرة على الخشبة أبدا؟

- لا تفارقها إذن! ذلك طوع إرادتك.

- ولكن ليس في استطاعتني أن أحمل مصباحا مزودا بغطاء وأن أتقل به في كل مكان وكأني...

- لا أنصحك بذلك طبعاً. ولكنك تستطيع أن تحمل دائرة الانتباه الصغيرة معك في كل مكان سواء في الحياة أو على الخشبة.

- وكيف ذلك؟

- سترى الآن. اصعد إلى المنصة، وتصرف عليها وكأنك في بيتك: قف وامش واجلس في أماكن مختلفة.

صعدت المنصة. وسادت ظلمة حالكة سرعان ما ظهرت خلالها هالة ضوء دائرية أخذت تتحرك معي.

كنت أخطو في الغرفة فتتحرك الدائرة ورائي.

وفجأة حدث ما يستعصى على الفهم: فقد جلست إلى (البيانو) ورحت أعزف لحنا من مقطوعة «المارده» * وهو اللحن الوحيد الذى أجد عزفه.

ولا بد من بعض التعليق لتقويم هذه الواقعة الخارقة للعادة تقويما مناسباً. فالمسألة هي أنى لست موسيقيا على الإطلاق، ولا أعزف إلا عندما أتأكد تماما بأنى وحدى فى المنزل. كنت أشعر بأن مصيبة قد حلت بى اذا سمعنى أحد وأنا أتدرب بهدوء ودخل على الغرفة أثناء العزف. عندئذ كنت أصفق غطاء (البيانو) وأدوب من الخجل. باختصار كنت أتصرف وكأنى طالب ثانوى ضبط متلبسا بتهمة التدخين. ولكنى قمت بالعزف اليوم علانية وكأنى عازف (بيانو) دون أن أشعر بالخجل، لا بل تابعت العزف بشئ من المتعة. أمر غير معقول! تلك أعجوبة! كيف نفسرها؟! لعل دائرة الانتباه تعطينا على الخشبة مناعة أكبر مما تعطينا إياه فى الحياة، أو لعل دائرة الانتباه تتميز بخصائص أخرى لا أعرفها!

ويدون لى أن دائرة الانتباه الصغيرة المتقلة هي الأهم والأكثر جوهرية لا بل أكثرها فائدة من الناحية العملية من بين جميع الأسرار الإبداعية التى أطلعونا عليها خلال زمن تواجدها القصير. من الآن فصاعداً، مستصح دائرة الانتباه الصغيرة المتقلة والعزلة العلانية، حصنى المتبع ضد مختلف البشاعات الممكنة على الخشبة.

ولشرح أهمية هذه الدائرة بصورة أفضل، روى لنا تورنيسوف إحدى الحكايات الهندية. وتتلخص فى أن أحد المهرجات وضع شرطاً لاختيار وزيره المقبل أن يقطع هذا سور المدينة حاملاً إناء كبيراً مملوئاً إلى حافته بالحليب دون أن يهرق منه قطرة واحدة. ولقد سار الكثيرون على السور ولكنهم أخفقوا فى تنفيذ المهمة لأن انتباههم كان ينصرف إلى الناس الذين كانوا ينادونهم ويفزعونهم.

وكان المهرجا يمر عن رفضه قائلا: «لا، هؤلاء ليسوا بوزراء».

وهكذا إلى أن انطلق أحدهم فوق السور. فلم يكن هتاف الناس أو تخويفهم إياه أو خداعهم له ليحول عينيه عن الإناء المملوء حتى حافته.

* هو فى الميثولوجيا أو الديانة الاغريقية كل إله أو روح يساعد الإنسان أو يمرقلى تحقيق مقاصده وهو فى المسيحية الروح الشريرة أو العفريت أو الشيطان.

وهتف الحاكم: «اطلقوا النار».

وأطلقوا النار ولكن دون جدوى.

عندئذ قال المهرجا: «هذا هو الوزير المطلوب».

وسأل الحاكم: «ألم تسمع الصيحات؟»

«لا»

«لَمْ تَرِ المحاولات التي قاموا بها لبث الخوف في نفسك؟

«لا، كنت أنظر إلى الحليب»

«هل سمعت الطلقات؟»

«لا، أيها الحاكم! كنت أنظر إلى الحليب»

واختم أركادى نيكولا يفتش حكايته قائلا:

- هذا مانسميه الكينونة في الدائرة! هذا هو الانتباه الأصيل. وليس انتباهها في الظلمة، بل في النور! ضاحولوا انتم أيضا أن تقوموا بتجربتكم في حال الاضاءة الكاملة.

لقد ظهر - للأسف - أنه لا يمكننا ان نَعْمَل على منصب الوزير عند المهرجا! فأننا لم أُنْجِج في إحكام الدائرة المتنقلة حولي وخلق العزلة العلانية. ولقد هب لمساعدتنا إيفان بلاتونوفيتش باختراعه الجديد. فوزع علينا طارات من القصب شبيهة بتلك التي تقفز عبرها الفارسة في السيرك. وكان بعض هذه الطارات كبيرا وبعضها الآخر صغيرا. فاذا وضعنا طارة كهذه في وسطنا وأمسكنا بها في يدينا، بحيث تصبح في مركزها، نجد أنفسنا في الدائرة، بالإضافة إلى أن خطوط الطارة الملموسة تساعد في المحافظة على خط محيط الدائرة في حدود ثابتة وواضحة. وعندما نخطر بالفرقة بمثل هذه الطارة نرى دائرة الانتباه المتنقلة التي كان ينبغي أن نحملها معنا في الخيال ونلمسها.

ولقد ساعد اختراع رحمانوف هذا بعض الطلبة مثل بوشين السمين الذي قال:

- اننى أشعر بنفسى وكأني (ديوغين) * ... في البرميل، طبعاً أشعر ببعض الضيق مادام محيط دائرة البطن لدى كبيراً إلى هذا الحد، ولكنى أحمل ذلك في سبيل العزلة والوطن.

* ديوجين السينوبى (حوالى ٤٠٠ - ٣٢٥ ق.م) فيلسوف إغريقى يمثل إحدى المدارس السقراطية التي رفعت شعار حرية الفرد الروحية اللامحدودة. كان يعيش في برميل (Pithos يونانى) وهو إناء يونانى قديم يضىء الشكل، كبير الحجم يستعمل لحفظ الحبوب أو الماء الخ وكان يصل ارتفاعه إلى ٢ م وغرس في الأرض.

أما أنا فقد تكيفت - على طريقتي - مع المهمة الصعبة التي وضعتها أمامنا الدائرة المتحركة.

لا بل قمت اليوم باكتشافى الخاص فى الشارع.

فمن الظواهر الغريبة أن رسم حدود دائرة الانتباه الوهمية، والسير بها فى الشارع وسط عدد كبير من المارة والحافلات والسيارات المنطلقة، كان أسهل على من رسم تلك الدائرة على الخشبة. لقد فعلت ذلك بسهولة فى شارع (أريبات)، أشد الأماكن ازدحاما بالناس. إذ قلت لنفسى: «هذا هو خط الدائرة الذى أحدهه لنفسى. يبدأ من المرفق إلى حافة المحفظة التى تبرز من تحت إبطى، ولا يجتاز مشط القدم الذى أقذف به إلى الامام. هذا هو الخط الذى يجب أن يبقى الانتباه فى حدوده». ولقد تجمعت فى المحافظة على الانتباه فى الحدود المشار إليها. بيد أن عملا كهذا فى مكان مكتظ بالناس بدا عملا ليس مريحا تماما وكان يهدد بمواقب وخيمة: فقد دست على قدم أحدهم. وكدت أقلب (بسطة) حلويات، ولم أقم بالانحناء لأحد المعارف، وهذا ما جعلنى أوسع حدود الدائرة المرسومة إلى حدود الدائرة المتوسطة التى تنتشر بعيدا بعض الشيء عن حدود الجسم.

ولقد بدت هذه الدائرة أقل خطرا، إلا أن الانتباه فيها صار أصعب. فقد أخذ الناس من خلال هذه الدائرة يتحركون بسرعة ذهبيا وإلياها. ويتجهون نحوى ويجازوننى وما كنت لأنظر إليهم لو كانت المساحة كبيرة بعيدا عن حدود هذه الدائرة. إلا أن الحدود الضيقة التى خصصت للمراقبة جعلت المعارف الذين لا يجلبون لى متعة كبيرة ملحوظين على غير ما كنت أرغب وأشتهى. لقد كانت جميع الترهات فى دائرة العدسة المكبرة أو (الميكروسكوب) غير الكبيرة تزحف إليك. ولقد حدث الشيء ذاته فى دائرتى المتحركة. فلقد كان الانتباه المرهف يلتقط كل ما كان يقع فى مجال الرؤية. ولقد حاولت القيام بتمرين على توسيع دائرة الانتباه وتضييقها، ولكنى اضطرت إلى الكف عن هذه التجربة لأنى كدت أحصى جميع درجات السلم المفضية إلى الطابق الأرضى.

- وعندما وصلت ساحة (أريبات) حدثت لنفسى أكبر دائرة يمكن أن يطالها البصر، فاندمجت فيها جميع الخطوط وأبهلت معالمها على الفور وسمعت صفارات انذار يائسة، وشتائم كان يقذف بها أحد السائقين، ورأيت مقدمة سيارة صغيرة كادت تدهسنى.

واستيقظت فاكرنى كلمات تورسوف:

«إذا ضللت طريقك فى الدائرة الكبيرة، الجأ فوراً إلى الدائرة الصغيرة».

وهذا ما فعلت.

ورحت أناقش الأمر بينى وبين نفسى: «غريب. لماذا يتم خلق العزلة فى ساحة (أرباب) الواسعة، فى شارع مكتظ بالناس بصورة أسهل مما على الخشبة. ألا يكمن السبب، ياترى، فى أن الجميع ينظرون إلى الممثل وهو على الخشبة، بينما لا أحد يهتم بك وأنت فى الشارع. هذا ظرف لا بد منه فى المسرح. فلقد وجد المسرح من أجل أن ينظر فيه الجمهور إلى الخشبة، وإلى عزلة الشخصية المسرحية العلانية عليها.

ولقد وقعت لى فى مساء ذلك اليوم حادثة أعطتنى درساً أكثر أهمية وعبرة. وإليكم ماذا حدث: ذهبت إلى محاضرة البروفيسور (X). تأخرت عن بداية المحاضرة ودخلت مسرعا إلى الصالة المكتظة بالناس فى الوقت الذى كان يحدد المحاضر موضوعات محاضراته ونظرياته الاساسية بصوت خفيض.

وارتفع النداء من جميع الجهات:

— صه... هههه! دعونا نسمع!

ولقد شعرت بأثنى صرت محط انتباه الجميع فارتبكت وفقدت فى لمح البصر كل تركيز لدى، تماما كما حدث ذلك فى عرض الاختيار عندما قدمت مشهدا من «عطيل». بيد أنى ضيق دائرة الانتباه بصورة آلية إلى حدود الدائرة الصغيرة المتنتقلة. فأصبحت جميع المواضيع - النقطة فى داخلها جلية واضحة حتى أنى استطعت أن أبحث عن رقم مقعدى فى الصالة. ولقد أدخل ذلك الهدوء إلى نفسى فأخذت فى الحال أتمرن بصورة علانية، ودونما عجلة، على تضيق دائرة الانتباه وتوسيعها متنقلا من الدائرة الكبيرة إلى الصغيرة، وبالعكس من الصغيرة إلى الكبيرة. ولقد شعرت أثناء ذلك أن هدوئى وعدم استعجالى وفتقى بنفسى قد راقت للجمهور فانقطع صراخه، لا بل إن المحاضر توقف عن القاء محاضراته وأعطى فرصة راحة. لقد شعرت بالسرور لأنى استقطبت انتباه الجميع وأحسست بأنهم صاروا فى قبضتى.

لقد أدركت اليوم، أى شعرت بفائدة دائرة الانتباه المتنتقلة ليس نظريا فحسب، بل من خلال الممارسة العملية أيضا.

قال أركادى نيكولايفتش:

- كنا نتعامل حتى الآن مع انتباه موجه نحو مواضيع موجودة خارجنا، بالإضافة إلى أن هذه المواضيع كانت ميتة، غير منتعشة، ليس فيها دفء كلمة «لو» والظروف المقترحة وابتذاعات الخيال. كنا نحتاج إلى الانتباه من أجل الانتباه نفسه، ونحتاج إلى الموضوع من أجل الموضوع أيضا. أما الآن فنتجنب أماننا مهمة الحديث عن الانتباه الداخلي لا الخارجي الواقعي، عن مواضيع الحياة المتخيلة.

ما هي هذه المواضيع؟ بعضهم يعتقد أنه إذا ألقينا نظرة إلى داخل أنفسنا فسنرى ثمة أجزاءها المكونة كلها، أى العقل والاحساس والانتباه نفسه والخيال. هيّا الق نظرة، إذن، يا فيوتسوف إلى داخل نفسك واعثر لنا على الانتباه والخيال.

- وأين أبحث عنهما في داخل نفسي؟

- وسأل أركادى نيكولايفتش بتهة:

- لماذا لا أجد إيفان بلا تونوفيتش؟ أين اختفى؟

وأخذ الجميع يتلفتون حولهم، ومن ثم أمعنوا في التفكير بشيء ما.

وسأل توريسوف فيوتسوف:

- أين يشرّد انتباهك؟

- إنه يفتش عن إيفان بلا تونوفيتش فى المسرح كله... ولقد عرج عليه فى البيت... وسأل توريسوف:

- والخيال؟

فقرر نيوتسوف فى كثير من الرضا:

- هناك حيث الانتباه. إنه يفتش أيضا.

- والآن، تذكر طعم (الكافيار) الطارح.

فأجبت:

- لقد تذكرت.

- أين يوجد موضوع انتباهك؟

- لقد تصورت، في البداية، صحنا كبيرا من (الكافيار) موضوعا على مائدة مليئة بالمقبلات.

- فالموضوع، إذن، كان يقع ذهنياً خارج نفسك.

وتذكرت:

ولكن الرؤية استدعت في الحال حاسة الذوق في الفم، أى في اللسان.

وقال أركادى نيكولايفتش ملاحظاً.

- أى أن الموضوع يقع داخلك، وأنت توجه انتباهك إلى هناك.

- شوستوف! تذكر رائحة سمك السلمون.

- تذكرت.

- أين يقع الموضوع؟

وتذكر باشا قائلاً:

- إنه يقع في البداية على مائدة المقبلات أيضاً.

- أى أنه يقع خارجك.

- ولكنه انتقل فيما بعد إلى مكان ما هناك في الفم أو في الأنف. باختصار صار يقع داخل.

وتابع أركادى نيكولايفتش تحقيقه:

- تذكر، الآن، المارش الجنائزى عند (شويان). أين الموضوع؟

وشرح باشا:

- كان يقع في البداية خارج نفسى أى في المركب الجنائزى. ولكنى رحت أسمع أصوات

الأوركسترا في مكان ما عميق من الروح، أى في داخلي أنا.

- فأنت توجه انتباهك إلى هناك، إذن؟

- نعم.

- إذن، نحن نخلق فى الحياة الداخلية تصورات بصرية أولا: عن مكان تواجد إيفان بلاتونوفيتش، أو عن مادة القبلات أو الموكب الجنائزى. ومن ثم نستثير الإحساسات الداخلية الخاصة بإحدى الحواس الخمس عبر هذه التصورات، ونثبت انتباهنا عليها أخيرا. وهكذا لا يتم اقترابنا من الموضوع فى حياتنا المتخيلة بصورة مباشرة، بل عبر موضوع فرعى آخر إذا صح القول. على هذه الصورة تجرى الأمور مع حواسنا الخمس.

ثم سأل توريسوف:

- بماذا تشعرين، يا فيليامينوفا، عندما تصعدين خشبة المسرح؟

واضطربت جميلتا قائلة:

- لا أعرف، حقا، كيف يمكن القول..

- وأين توجهين انتباهك الآن؟

- لا أعرف، حقا إنى.. يبدو لى نحو غرفة الممثلين خلف الكواليس.. فى مسرحنا.. قبل بداية عرض الاختبار.

- وماذا تفعلين فى غرفة الممثلين؟

- لا أعرف، كيف أعبر لكم... إنى قلقة بصدد الزى.

وسأل أركادى نيكولايفتش مستأنفا:

- أليست قلقة بصدد دور (كاتارينا)؟

- وبصدد (كاتارينا) أيضا.

- وما هو شعورك؟

- إنى على عجلة من أمرى، وأحس بأن كل شئ يسقط من يدي.. سأناخر.. جرس.. أشعر بأن شيئا ما هنا فى مكان ما ينقبض فى داخلى... وأحس بضعف كما لو كنت مريضة... أوه! لا بل أن رأسى أخذن يدور بالفعل.

وارتمت فيليامينوفا على ظهر الكرسي حجت عينيها بيديها الجميلتين.

- أنتم ترون أنه قد تكرر الشئ نفسه هذه المرة أيضا: فلقد نشأت تصورات بصرية عن حياة ماوراء الكواليس قبل صعود الخشبة. ولقد استدعت هذه التصورات صدى فى الحياة

الداخلية، أو بتعبير آخر، ولدت معاناة يمكن أن تصل، إذا ما استمرت في تطورها، درجة الاغماء الفعلى.

إن مواضيع انتباهنا متواجدة حولنا بكثرة سواء فى الحياة الواقعية أو فى الحياة المتخيلة. لا بل إن هذه الأخيرة لا ترسم لنا ماهو موجود واقعيا فحسب، بل تعدى ذلك إلى عوالم فانتازية يستحيل حدوثها فى الواقع أيضا. إن الحكاية الأسطورية لا تتحقق فى الحياة، ولكنها تعيش فى الخيال. وهذا المجال أكثر تنوعا بكثير من الواقع من حيث المواضيع.

تصوروا إذن حجم مادة انتباهنا الداخلى الذى لا ينضب!

يبد أن الصعوبة هى فى أن مواضيع حياتنا المتخيلة غير ثابتة ومتملصة فى معظم الأحيان. وإذا كان يتطلب عالم الأشياء المادى المحيط بنا على الخشية انتباهها مدبرا، فإن متطلبات الانتباه هذه تتضاعف كثيرا فى حال المواضيع المتخيلة غير الثابتة.

وسألت:

وكيف توطن موضوع الانتباه الداخلى فى أنفسنا إذن؟

- مثلما وطلدتم الانتباه الخارجى تماما، إذ يتعلق كل ماتعرفونه عن هذا الانتباه بالمواضيع الداخلية وبالانتباه الداخلى بصورة متساوية.

وسألت توروسوف مرة أخرى:

- أى أننا نستطيع سواء فى الحياة الداخلية أو المتخيلة أن نستخدم المواضيع - النقطة القريبة والمتوسطة والبعيدة، ودوائر الانتباه الصغيرة والمتوسطة والكبيرة الثابتة منها والمتنقلة؟

- أجل، فأنت تشعر بها فى نفسك. وهذا يعنى أنها موجودة ويجب استخدامها.

ثم قال أركادى نيكولايفتش مستأنفا مقارنته بين المواضيع الخارجية والداخلية وبين الانتباه الخارجى والداخلى:

- هل تذكرون كيف كان ينصرف انتباهكم، بين حين وآخر، عما كان يجرى على الخشبة إلى فتحة (البورتال) السوداء.

وهتفت:

- طبعاً، نذكر!

- اعلّموا، إذن، أن الانتباه الداخلى ينصرف أيضا فى كل لحظة من لحظات تواجد الفنان على الخشبة عن حياة الدور إلى ذكريات من حياة الفنان الإنسانية الخاصة. لذلك يجرى نضال مستمر فى مجال الانتباه الداخلى بين الانتباه الصحيح والانتباه الخاطى، بين الانتباه المفيد للدور والانتباه الذى يضر به.

فالانتباه الضار يصرفنا عن الخط الصحيح، وشدنا إلى الناحية الأخرى من الاضواء الأمامية، أى نحو صالة المتفرجين وما وراء حدود المسرح.

وأردت أن أحدد جوهر المسألة بدقة فسألت؟

- على هذا، من أجل تطوير انتباهنا الداخلى يجب أن نقوم ذهنيا بالتمارين التى قمنا بعرضها للتعلم بالانتباه الخارجى؟

فأكد أركادى نيكولايفتش:

- نعم، فأنتم الآن، كما كان الامر عليه آنذاك، نحتاجون أولا إلى تمارين تساعدكم فى صرف انتباهكم عما لا يجب ملاحظته، ولا يبنى التفكير به على الخشبة. وثانيا إلى تمارين تساعدكم فى شد انتباهكم الداخلى نحو ما يحتاجه الدور. فى هذه الحالة فقط يصبح الانتباه قويا وحادا ومركزا وثابتا. سواء كان هذا الانتباه خارجيا أم داخليا. ويتطلب هذا -لا كبيرا ومتنظما ويستغرق زمنا طويلا.

ويحتل الانتباه الداخلى طيعا المقام الأول من الأهمية فى عملنا، لأن القسم الأعظم من حياة الفنان على الخشبة وفى عملية الإبداع، إنما يجرى فى مجال التخيل الإبداعى والفكرة مبتدعة والظروف المقترحة المبتكرة، ذلك كله يعيش على نحو غير مرئى فى روح الفنان، وهو فى متناول انتباهه الداخلى فقط.

يصعب على الممثل، وهو فى وضع الإبداع الملائم للانتباه، أى وهو يقف أمام جمهور غفير من الناس، أن يركز انتباهه كله على موضوع داخلى متملص، يتعذر تمود رؤيته بأعين الروح على الخشبة. بيد أن العادة والعمل يذللان الصعاب.

وسألت:

- بديهى أنه توجد تمارين خاصة. من أجل ذلك؟

- إنها ستكون فى مجرى الدراسة والعمل المسرحى! فهى كالإبداع نفسه، تتطلب من الانتباه الخارجى، والداخلى بشكل خاص، نشاطا يكاد يكون مستمرا، فإذا فهم

الطالب أو الممثل ذلك، ووقف موقفا واعيا من عمله، سواء كان فى منزله أو فى دراسته أو على خشبة، وإذا انضبط بما فيه الكفاية وتأهب داخليا فى هذا الصدد، فإنه يستطيع أن يكون على ثقة بأن انتباهه سيتلقى المرات الضرورى من خلال العمل الذى يقوم به، وإن لم يتم بتمارين خاصة.

يبد أن هذا العمل اليومى الدءوب يتطلب قدرا كبيرا من قوة الإرادة وصلابة الطبع والثبات. ولا أظن أن جميع الفنانين يتمتعون بهذه الصفات. ولذلك يمكن تدريب الانتباه فى الحياة الخاصة أيضا، بالإضافة إلى العمل المسرحى. ومن أجل ذلك قوموا بتمارين شبيهة بتلك التى قمتم بها من أجل تطوير الخيال. فهى مفيدة ومجدية لتطوير الانتباه أيضا. عودوا أنفسكم كل يوم، عندما ترقدون للنوم وتطفئون النور، أن تستعيدوا فى خيالكم ما حدث فى يومكم كله، وأن تحاولوا، فى أثناء ذلك، استعادة ذكرياتكم بأكثر تفصيل ممكن. فإذا فكرتم بالفداء أو الشاى الذى احتسبتموه صباحا، حاولوا أن تستذكروا الطعام الذى تناولتموه والصحاف التى قدم فيها، وطريقة توزيعها على المائدة وأن تروا ذلك كله. ولتستذكروا كذلك الأفكار والمشاعر التى أثارها أحاديثكم حول الفداء واستدعاها فى أنفسكم مذاق المأكولات. وفى مرات أخرى، لاكتفوا باستذكار اليوم القريب وحسب، بل اللحظات البعيدة من حياتكم أيضا.

استعيدوا فى خيالكم أيضا، وتفصيل كبير، الشفق والغرف والأماكن التى اتفق لكم العيش أو التنزه فيها فى وقت مضى، لابل حاولوا وأنتم تتذكرون أشياء معينة أن تستخدموا هذه الأشياء فى خيالكم، فذلك يعيدكم إلى ترابط الأفعال الذى كنتم تعرفونه جيدا، وإلى خط اليوم فى الحياة الماضية. تحققوا من ذلك بانتباهكم الداخلى أيضا.

١٩ هام (..)

استأنف أركادى نيكولايفتش اليوم الحصة غير المكتملة. قال:

- يجب أن يكون الانتباه ومواضيع الانتباه فى الفن شديدة الثبات كما تعلمون. نحن لسنا بحاجة إلى انتباه ينزلق على السطح. فالإبداع يتطلب تركيز انتباه الكائن الحى تركيزا تاما وشاملا. كيف يمكننا الحصول على موضوع انتباه راسخ وعلى انتباه ضرورى لازاءه؟

أنتم تعرفون كيفية الحصول على ذلك، فلتتحقق عمليا من معرفتكم هذه. نازغانوف! اصعد الخشبة وانظر هناك إلى المصباح ذى الغطاء الموضوع على المنضدة المستديرة.

صعدت الخشبة. وسرعان ما أطفئت الأنوار وبقي مصباح واحد مضاء كان بالنسبة لى موضوع الانتباه الوحيد. ولكنى، ما أن مضت دقيقة واحدة حتى حقدت عليه، ووددت أن أقذف بالمصباح على الأرض. فقدم هذا لى لجوجا إلى حد كبير.

وعندما كاشفت أركادى نيكولايفتش بذلك ذكرنى قائلا:

- أن تعرف أن الموضوع، أى المصباح فى الحالة الراهنة، لا يجتذب الانتباه على الخشبة فى حد ذاته بل أن ما يجتذب الانتباه نحو الموضوع هو ابتداع الخيال الجذاب. فالابتداع يحول الموضوع ويحمله جذبا بمساعدة الظروف المقترحة. أحيطوا إذن موضوع الانتباه بافتداعات (الافتاتازيا) الجميلة المثيرة. وسوف يتحول المصباح اللجوج فى نظركم ويصبح مثيرا ومنبها للابتداع.

وساد فاصل صمت طويل نظرت خلاله إلى المصباح، ولكنى لم أتمكن من ابتكار شيء ما أبهر به نظرى إليه.

وأشفق على تورسوف أخيرا فقال:

- سأقدم لك المون. ليكن هذا المصباح عين وحش اسطورى نائم دون أن يطبق جفنيه اطباقا تاما، انك لا ترى فى الظلمة الحالكة خطوط جذعه العملاق، ولذلك يبدو لك أشد هولا. وجه لنفسك السؤال التالى: ما عسى أن أفعل لو أن هذه الفكرة المبتدعة أصبحت واقعا؟ كان يمكن للأمير من أمراء الحكايات أن يفكر بهذه الطريقة تماما ازاء هذه المسألة قبل أن يدخل معركته مع الوحش. عالج المسألة بمنطق انساني بسيط: من أية جهة أبدأ الهجوم على الوحش ما دام وجهه نحوى وذيله بعيدا فى الخلف. ولكن خطه الهجوم التى تضعها سيفة، وليفعل بطل الحكاية ذلك على نحو أفضل، ولكنك، رغم ذلك، تكون قد ابتكرت شيئا ما، ووجهت انتباهك نحو الموضوع لتتبعه الفكرة، ويستيقظ الخيال بنتيجة ذلك، فيستأثر بك، ويولد ميلا نحو الفعل. ومادمت قد بدأت الفعل، فهنا معنى أنك تقبلت الموضوع وأمنت به، وارتبطت به بعلاقة وثيقة. ويعنى، فى الوقت نفسه، أنه قد ظهر هدف ما، وانصرف انتباهك عن كل مايقع بعيدا عن الخشبة. بيد أن هذا كله مجرد البداية فى معاناة موضوع الانتباه.

وبلغت المهمة الموضوعية أمامي صعبة. بيد أني تذكرت أن كلمة «لوه» لا تفسر الشعور ولا تعنصره اعتصاراً، بل تتطلب مجرد الإجابة وفق منطق إنساني «حسب تعبير أركادى نيكولايفتش». فما على الآن إلا أن أقدر: «من أية جهة أبداً هجومى على القول؟». ثم رحت أناقش بصورة منطقية مترابطة: «ماعساه أن يكون هذا الضوء فى العتمة؟». سألت نفسى هذا السؤال وأجبت بأن ما أراه هو عين تنين لم يطبق جفنيه اطباقاً تاماً. وإذا كان الأمر كذلك، فهو ينظر إلى مباشرة، ويجب أن أختبئ منه». ولكنى خفت من أن أتى بحركة. ما العمل؟ كنت كلما أكثر من مناقشة المسألة الموضوعية أمامى، وألعمق فى تفاصيلها، يزداد موضوع الانتباه أهمية بالنسبة لى، وكلما كان يزداد انشغالى به، يقوى تأثيره المغناطيسى علىّ. وضجاءً، ومض المصباح فارتعشت. ثم أخذ يزداد توهجه. ولقد أعشى ذلك بصرى، وجعلنى، فى الوقت نفسه، أضطرب وأخاف. وتراجعت إلى خلف. فقد خيل إلى أن الوحش الاسطورى قد رآنى وبدأ يتحرك نحوى.

أخبرت أركادى نيكولايفتش بذلك فقال:

– لقد نجحت أخيراً فى تثبيت موضوع الانتباه المحدد لك! فلقد كف عن التواجد فى شكله الأولى، وبدا كأنه اختفى وظهر فى مكانه موضوع آخر مختلف تماماً وأقوى رسوخاً. فقد تم ترسيخه بفكرة مبتدعة مثيرة (لقد كان مصباحاً فتحول إلى عين تنين). هذا الموضوع المتحول يخلق رد فعل داخلى انفعالى. كما لا يعنى هذا الانتباه بالموضوع وحده، بل يجتلب إلى العمل جهاز الفنان الابداعى كله، ويستأنف فى الوقت نفسه نشاطه الابداعى.

يجب أن نكون قادرين على تحويل موضوع الانتباه والانتباه نفسه فى اثره من انتباه ذهنى منطقى بارد إلى انتباه شعورى دافئ وحار. وهذه مصطلحات نأخذ بها فى لغتنا التمثيلية الدارجة. والجدير بالذكر أن مصطلح «الانتباه الشعورى» لم نأت به نحن، بل العالم السيكلولوجى (ى.ى. لاشين) «ىدى يعتبر أول الثنين استخدموا هذا المصطلح فى كتابة «الابداع الفنى».

وفى الختام أقول لكم بأن حاجتنا إلى الانتباه الشعورى كبيرة بشكل خاص، ونقدر أهميته فى العمل الابداعى أثناء «خلق النفس الانسانية» فى الدور، أى أثناء تحقيق الهدف الأساسى من فننا تقديراً خاصاً. فاحكموا من ذلك على أهمية الانتباه الشعورى فى ابداعنا.

واستدعى تورسوف من بعدى شوستوف وفيسيلوفسكى وهوشين إلى الخشبة وأجرى
منهم تجارب مشابهة.

ولن أتى على وصف هذه التجارب حتى لا أقع فى التكرار.

... .. عام (١٩٠٠) ١٩

تأخرت اليوم عن الحصة بسبب مرض عمى. ثم استدعيت إلى الهاتف عددا من المرات
فى أثناء الدروس. وأخيرا اضطرت إلى مغادرة الحصص قبل نهاية أحد الدروس. فاذا أضفنا
إلى هذا الاضطراب كله التششت الذى كان يعيقنى عن التعمق فيما كان يقوله تورسوف،
لأصبح واضحا سبب الانقضاء أو الانقطاع الذى يطغى على تسجيل اليوم.

دخلت الصف فى أثناء قيام جندل حار بين تورسوف وفيسيلوفسكى. يبدو أن هنا
الأخير أعرب عن رأى مفاده: أنه ليس من الصعب فحسب، بل من المستحيل أيضا أن نهتم
فى آن معا بالدور، وبوسائل التقنية، وبالتفريجين (الذين لا تستطيع طردهم من انتباهك)
وبكلمات الدور، وبرودو الشريك فى المشهد، والملمقن، وأحيانا بعدد من المواضيع المختلفة
دفعة واحدة.

وهتف فيسيلوفسكى قائلاً:

- ما أعظم الانتباه الذى نحتاجه من أجل ذلك!؟

- ها أنت ذا تعتبر نفسك عاجزا عن هذا العمل بينما يتغلب البهلوان الخيال فى السرك
على مهمات أصعب، مخاطرا بحياته فى أثناء ذلك. وبالفعل: فهو عليه أن يحافظ برجليه
وجذعه على توازنه فوق ظهر الحصان الجامح، وأن يراقب بعينه توازن العصا المتصبية
فوق جبهته والتي يدور فى قمتها صحن كبير، بالإضافة إلى قيامه بالعباب بهلوانية
مستخدما ثلاث طابقات أو أربع. فما أكثر مواضيع الانتباه لديه فى آن معا! ومع ذلك،
يجد فرصة أيضا لأن ينهر حصانه بجرأة من وقت لآخر. ويستطيع البهلوان أن يقوم بذلك
كله لأن الإنسان يتمتع بانتباه متعدد المستويات ولا يعيق كل مستوى غيره من المستويات
الأخرى.

ولا تكمن الصعوبة الا فى البداية. إذ أن كثيرا من الأمور تصبح لدينا - لحسن الحظ -
آلية بتأثير العادة. والانتباه يمكن أن يكون كذلك. أما إذا كنتم تعتقدون، حتى الآن، أن

الممثل إنما يعمل بحدسه، وأن المهم أن تكون لديه موهبة، فينبغي أن تغيروا رأيكم. فالموهبة دونما عمل ماهي إلا مادة خام بعيدة عن الصقل.

ولا أعرف إلا ما انتهى هذا الجدل فقد استدعيت إلى الهاتف واضطرت للذهاب إلى الطبيب.

وعند عودتي إلى المسرح، ودخولي الصف، وجدت غوفوركوف واقفا عند مقدمة خشبة المسرح، ويحلق في صورة غير طبيعية، بينما كان أركادى نيكولايفتش يحاول بحرارة اقتناعه بشئ ما.

وسألت جاري:

- ماذا حدث؟ ماهو موضوع الجدل بينهما؟

وابتسم جاري قائلا:

- لقد قال غوفوركوف إنه «ينبغي ألا ننزل أعيننا عن الجمهور».

وهتف الجاهل:

- إنا نقدم عرضنا أمام جمهور!

ولكن أركادى نيكولايفتش احتج قائلا بأن: «لا يجب النظر إلى الجمهور».

ولن أقف عند الجدل نفسه، وسأكتفي بتسجيل ما ذكره تورتسوف حول الظروف التي يمكن أن توجه فيها العيون ناحية الصالة.

- لتتصور أنكم تنظرون إلى حائط متخيل يفترض أنه يفصل الممثل عن الصالة. ماهي الزاوية التي سيتخذها، أثناء ذلك، بصركم الموجه نحو موضوع - نقطة قريبة جدا موجودة على هذا الحائط المتخيل؟ ستكون زاوية اتجاه بصركم في هذه الحالة هي الزاوية ذاتها تقريبا لو كنتم تنظرون إلى طرف أنفكم.

ولكن ما الذي يفعله الممثل في معظم الحالات؟ إنه عندما ينظر إلى الحائط بوجه بصره. حسب عادة مكتسبة، نحو الأسئلة، نحو مقاعد المخرج والناقد والمحبين. ولا تتجه حدقتا عينيه وفق زاوية النظر التي تتطلبها طبيعتنا في حالة النظر إلى موضوع قريب.

هل تعتقدون أن الممثل وشريكه في المشهد والمتفرجون أنفسهم لا يلاحظون هذا الخطأ الفيزيولوجي؟ أيعقل أنكم تأملون في خلعاخ خبرتكم وخبرتتنا الانسانية بمثل هذا الشذوذ؟

ولأتناول الآن حالة أخرى: لنفرض أن عليكم، حسب دوركم، أن تنظروا إلى بعيد، بل إلى أبعد خط في أفق بحرى، حيث ترون شراع زورق مبتعد.

تذكروا الوضع الذى تتخذه حدقنا العينين عندما تنظرون إلى بعيد؟

إنهما تصبحان مستقيمتين تماما بصورة يتوازى فيها خطا الرؤية كلاهما تقريبا. ولكنى نحصل على وضع الحدقتين هذا يجب لقب جدار الصالة الخلفى، وإيجاد النقطة الأبعد المتخيلة، وتثبيت الانتباه عليها.

ما الذى يفعله الممثل بدلا من ذلك؟ انه، فى هذه الحالة أيضا كالعادة، يوجه بصره نحو الصالة، نحو المخرج والناقد والمجبة.

فهل يعقل، فى هذه الحالة أيضا، أن تعتقدوا بإمكانية خداع أنفسكم والمتفرجين؟ على أنكم عندما تتعلمون وضع موضوع الانتباه فى مكانه الحقيقى وتثبيت انتباهكم عليه، وتفهمون أهمية المكان لزواية البصر على الخشبة، عندئذ، سيكون فى استطاعتكم أن تنظروا إلى المتفرجين-خلقوا يصيرونكم فوقهم، أو على العكس من ذلك، لا تصلوا به إليهم. أما الآن فعليكم أن تحذروا من الكذب الفيزيولوجى، لأن ذلك يصدع الانتباه الذى لُما يتوطد بعد لديكم.

وسأل غوفوركوف:

- وأين توجه بصرتنا فى الوقت الحاضر؟

- وجهوه إلى خط (البورتال) الأيمن أو الأيسر أو الأعلى. ولا تخافوا من ألا يرى المتفرج عيونكم. إذ أنها، عندما يكون ذلك ضروريا، سوف تتحول من تلقاء نفسها ناحية الموضوع المتخيل الذى يفترض أنه موجود فى تلك الناحية من الأضواء الأمامية. وسوف يتم ذلك تلقائيا، وبصورة حسنية صحيحة. ولكن، بعيدا عن هذه الحاجة الداخلية اللاواعية، تجنبوا النظر إلى أمام نحو الجدار الوهمى أو إلى بعيد، إلى أن يتحقق لكم صوغ التقنية السيكلوجية الضرورية من أجل ذلك ولقد استدعيت مرة ثانية، ولم أعد بعدها إلى الصف.

قال أركادى نيكولايفتش فى حصة اليوم:

- حتى تفرغ تماما من الحديث عن الجانب العملى فى الانتباه الفنى، لابد من تناول هذا الانتباه باعتباره أداة تساعد فى الحصول على المادة الإبداعية.

فالفنان يجب ألا يكون متنبها على الخشبة فحسب، بل فى الحياة اليومية أيضا. عليه أن يستجمع كيانه كله فيما يجتذبه، وأن ينظر إلى المواضيع لا كما ينظر انسان ساذج شارد اللب، بل يجب أن ينفذ إلى عمق المواضيع التى يلاحظها.

بعيدا عن ذلك سوف تبدو طريقتنا الإبداعية أحادية، غريبة عن صدق الحياة والمعاصرة ولا ترتبط بهما بأية صلة.

وهناك من الناس من خصتهم الطبيعة بقوة الملاحظة. فهم يلاحظون كل مايجرى حولهم ويطيعونه بقوة فى ذاكرتهم على غير إرادة منهم. لا بل إنهم قادرون أيضا على اختيار الأهم والأمتع والأجمل والأكثر نموذجية فيما يلاحظون. عندما نسمع هؤلاء الناس نرى ونفهم مالا يقع فى حيز انتباه الناس الآخرين الذين لا يتمتعون بقوة الملاحظة، ولا يستطيعون فى الحياة النظر إلى الشئ للمدرك ورويته، والحديث عنه بصورة معبرة.

ومن المؤسف أن الكثير من الممثلين لا يتمتعون بمثل هذا الانتباه الضرورى للفنان، القادر على ايجاد الشئ الجوهرى والمميز فى الحياة.

فى كثير من الاحيان لا يكون للناس قادرين على ذلك حتى من أجل مصالحهم البديهية الخاصة. إنهم يعجزون عن أن ينظروا ويسمعوا بانتباه بهدف معرفة صدق الحياة، ومعاملة الناس بعناية وحساسية، والابداع ابداعا فنيا صادقا. ذلك فى متناول قلة قليلة من الناس. فما أكثر الحالات التى تتألم فيها من مشهد العماوة الانسانية التى تجعل، فى بعض الأحيان، من أناس أخيار بطبيعتهم أناسا قادرين على أن يسموا أقرباهم سوء العذاب دون أن يكون لديهم فكرة عن ذلك، وتحول، فى أحيان أخرى، الاذكياء من الناس إلى أناس أغبياء لا يلاحظون مايجرى أمام أعينهم. هؤلاء الناس لا يستطيعون أن يميزوا من وجه محدثهم أو نظرتة أو جرس صوته الحالة التى يتواجد فيها، ولا يستطيعون النظر بفعالية إلى صدق الحياة ورؤية هذا الصدق الصعب، كما لا يستطيعون أن يسمعوا ويصغوا بانتباه حقيقى. لو كان فى استطاعتهم ذلك لأصبح ابداعهم أعمق وأشد رهافة وخصوبة بما لا

نقاس. ولكن لا يسعنا أن نضع فى الإنسان مالم تخصصه به الطبيعة، وجل ما نستطيعه هو أن نبذل الجهد فى تطوير مالم به واستكمالها مهما كان ضئيلاً.

ويتطلب هذا العمل بذل جهد كبير فى مجال الانتباه، وقدراً كبيراً من الوقت والرغبة والتمارين المنتظمة.

كيف يمكن تعليم الممثلين الفن لا يتمتعون بقوة الملاحظة التنبه لما تقدمه لهم الطبيعة والحياة، ورؤية ذلك كله؟

إنهم يحتاجون، قبل كل شئ، إلى أن نشرح لهم كيف ينظرون إلى الشئ الجميل بصورة رئيسية وبرونه، كيف يسمونه ويصفون إليه، لا أن يكتفوا بملاحظة الشئ القبيح.

فالاشياء الجميلة تسمو بالروح وتثير فيها أنبل المشاعر التى تترك فى الذاكرة الانفعالية وغيرها من الذاكرات آثاراً عميقة لا تمحى. ليس أجمل من الطبيعة. فتمعنوا فيها بأكثر قدر ممكن من الانتباه. خذوا فى البداية زهرة، أو ورقة شجر، أو عتكويناً أو رسماً تركه الصقيع على زجاج، فذلك كله من مؤلفات فن الطبيعة هذا الفنان الأعظم. حاولوا أن تحددوا بالكلمات ما يعجبكم فيها. وسوف يرغم ذلك الانتباه على التعمق فى الموضوع الملاحظ بصورة أقوى، والأرتباط به بعلاقة تمتاز بالوعى والنفاذ إلى الجوهر لدى تقويمه. لا تأنفوا أيضاً من الجوانب القائمة فى الطبيعة. ولا تنسوا فى هذا المجال أن فى الظواهر السلبية ما هو إيجابى، وأنه كما يوجد الجميل فى أقبج الأمور. كذلك يوجد القبيح فى الشئ الجميل. فهذا الأخير لا يخاف القبيح، بل يتجلى به على نحو أفضل.

ابحثوا عن الجميل والقبيح معاً وحددوهما بالكلمات، تعلموا رؤيتهما وكونوا قادرين على ذلك. بعيداً عن ذلك، سيكون تصويركم عن الجميل أحادى الجانب مفرطاً فى حلاوته، متكلفاً فى جماله وعاطفيته، وهذا شئ خطر على الفن.

بعد ذلك انطلقوا إلى بحث مماثل فى مؤلفات الفن، كالأدب والموسيقى والتحف والأشياء الجميلة، وفى كل مانقع عليه عيونكم ومساعدكم على تنمية ذوق رفيع لديكم، وعلى زرع حب الجميل فى نفوسكم.

ولكن لا تفعلوا ذلك بعين محال باردة وأنتم تمسكون بقلم رصاص بأيديكم. فالفنان الأصليل يضطرب بما يجرى حوله، وتستهو به الحياة موضوع دراسته وأشواقه، ويشرق متعطشا بما يرى، ويحاول أن يطبع ما يتلقاه من خارجه ليس كاحصائى، بل كفنان،

فيسجله فى قلبه لا فى دفتر مذكراته وحسب، فما يحصل عليه الفنان ليس مادة بسيطة، بل مادة إبداعية حية نابضة بالحياة.

باختصار: لا يجوز أن نعمل فى الفن بطريقة باردة، فنحن نحتاج إلى درجة معينة من التسخين الداخلى والانتباه الشعورى. ويتعلق هذا أيضا بعملية البحث عن مادة الإبداع. فعندما يبحث النحات. مثلا، عن قطع الرخام ويتفحصها ليخلق من أحدها تمثال (فينيرا) فإن هذا البحث يشبه. فهو يشعر مسبقا بجسد خلقه المقبل فى هذه المسحة أو تلك، أو فى ذلك العرق أو ذلك من عروق الصخر. وعندنا أيضا، نحن فناني المسرح، يكمن الولع فى أساس عملية الحصول على المادة الإبداعية. ولا يشتى ذلك، طبعا، النشاط الذهنى الهائل. ولكن ألا يمكن التفكير بحرارة؟ وغالبا ما تساعد الحادثة التى تقع فى الحياة على استثارة الانتباه بصورة طبيعية وبقوة، عندئذ يصبح المرء حتى وإن كان شارد الفكر شخصا قوياً للملاحظة. وسأروى لكم فى هذا الصدد حادثة وقعت لى:

قمت بزيارة عمل لأحد الكتاب المشهورين الذين أحبهم. وعندما اقتادونى إلى مكتبه تسحرت على الفور من شدة الذهول: فقد تكدست طاولة الكتابة بالمخطوطات والأوراق والكتب التى كانت تدل على عمل إبداعى اتكب عليه الشاعر منذ وقت قريب. وإلى جوار الطاولة كدس طبل تركى كبير، ونقاريات، ومتردة (ترومبون) ضخمة، ومنصات أوركستريالية لم يتسع لها المكان فى غرفة الضيوف المجاورة، لقد حشرت جميعها فى غرفة المكتب عبر بابها الضخم ذى الدرفنتين المفتوحتين على مصراعها. كما سادت الفوضى الغرفة المجاورة حيث دفع الأثاث إلى الحائط بعلم انتظام، وغصت الساحة المحررة بالمنصات.

وفكرت: «هل يعقل أن يدع الشاعر هنا، فى هذا الوضع، تحت قرع الطبول والنقاريات والمتردات (ترومبونات)؟» وأليس هذا اكتشافا مفاجئا فى استطاعته أن يجتذب انتباه أقل الناس قدرة على الملاحظة، ويفهمهم إلى فعل شئ ما يساعدهم على فهم هذه الأحجية واستيضاحها. لهذا، ليس من المدهش أن يشتد انتباهى، ويبدأ بالعمل ببطاقته كلها.

ليت الفنانين يولون حياة المسرحية وأدوارها ذلك الاهتمام القوى الذى أوليت به ما كان يجرى فى منزل كاتبى المفضل! ليتهم يتعمقون دائما بمثل قوة الملاحظة تلك فيما يجرى حولهم فى الحياة الواقعية!، لكننا عندئذ، أغنياء جداً بمادتنا الإبداعية! ولجرت عملية البحث عن هذه المادة فى ظروف مناسبة للفنان الأصيل.

ويجب ألا ننسى أن عملية الملاحظة لا تكون صعبة عندما يستقطب الواقع المحيط بنا انتباهنا ويجعلنا نهتم به تلقائياً. عندئذ، يتم كل شيء من تلقاء نفسه وبصورة طبيعية. ولكن، ما العمل عندما لا نجد ما يلهب الفضول أو يستثيره ويدفعنا إلى طرح الأسئلة والتخمين والبحث فيما نرى؟

تصوروا، مثلاً، أنني لم أجد نفسي في شقة الكاتب الشهير في يوم التدريب على الاروكترا، بل في وقت عادي تكون فيه المنصات قد أخرجت وأعيد الأثاث إلى مكانه. لوجدت في شقة كاتبى المفضل وضعا عاديا يكاد يكون مبتذلاً، ولما خاطب هذا الوضع مشاعري في شيء للوهلة الأولى، ولما أثار عندى الانتباه والفضول والخيال، ولما دفعنى إلى طرح الأسئلة والتخمين والمراقبة والبحث.

فى هذه الحالة يصبح ضرورياً اما أن نتمتع بقوة ملاحظة فطرية استثنائية وبانتباه حاد يساعدنا على ملاحظة الملامح والملاحظات النموذجية التى تكاد تكون مستعصية على الالتقاط فى حياة الناس، أو بوسيلة تقنية غير مباشرة تساعدنا على إيقاظ الانتباه النائم.

يبد أن المعلومات الفطرية الاستثنائية هى خارجة عن ارادتنا ولا تتعلق بنا. ولا يبقى أمامنا سوى الوسيلة التقنية التى يبنى العُشور عليها أولاً، ومن ثم معرفتها والاضطلاع بها. استخدموا فى الوقت الحاضر ما جرى امتحانه وعرفتموه جيداً فى التجربة العملية. انى أتكلم عن عملية حفز الخيال التى ساعدتكم، فى حينها، على استثارة الخيال عندما يكون عاطلاً عن الفعل. هذه الوسيلة توقف الانتباه، ونخرجنا من وضع المراقب البارد الذى يتأمل حياة غريبة عنه، وترفع من درجة تسخيننا الإبداعي.

اطرحوا على أنفسكم الأسئلة، كما كنتم تفعلون سابقاً، وأجيبوا عليها بصدق وإخلاص: من تراقبون، وماذا يجرى، ومتى، وأين، ولماذا، ومن أجل أى شيء؟ حددوا بالكلمات مآثره جميلًا ونموذجيًا فى الشقة، وفى الغرفة، وفى الأشياء التى تسترعى انتباهكم، حددوا أكثر ما يميز قاطن الشقة، والغرض من الغرفة والأشياء. ا طرحوا على أنفسكم الأسئلة وأجيبوا عليها: ترى، لماذا وضع الأثاث أو هذه الأشياء أو غيرها هكذا وليس على نحو آخر؟ ترى، إلام يشير ذلك من عادات القاطنين وطباعهم؟ وإذا ما طبقنا ذلك على حادثة زيارتى الكاتب المحبوب، التى أثبت على ذكرها منذ قليل، فيمكنكم أن تسألوا أنفسكم على سبيل المثال:

ولماذا ألقى بالقوس والوشاح التركي والدف على الأريكة؟ من يشتغل هنا بالرقص والموسيقا؟ ترى هل هو صاحب البيت نفسه أم أحد ما معه؟ وللإجابة على هذا السؤال، لابد لكم من العثور على هذا المجهول «أحد ما». كيف تعثرون عليه؟ بمساعدة الأسئلة والتخمينات والتخمين! فمن القبة النسائية الملقاة على الأرض في استطاعتنا أن نفترض وجود امرأة في الشقة. ويؤكد ذلك الصور الملقاة على طاولة الكتابة، والمثبتة في الأطر التي وضعت في زاوية الغرفة أثر الوصول إلى الشقة منذ وقت قريب ولما تعلق بعد على الجدران. جربوا أيضا أن تنظروا في بعض (الألبومات). المبعثرة على المناضد، ولسوف تجدون كثيرا من الصور الفوتوغرافية الملتقطة لامرأة ما بعينها. وهي تبدو جميلة في بعض هذه الصور وغير جميلة ومغربة في بعضها الآخر. بيد أنها في جميع هذه الصور غير عادية. وهذا يكشف لكم السر، ويدلكم على ذلك الشخص الذي توجه حياة المنزل حسب أهوائه. والذي يشتغل هنا بالرسم والرقص وقيادة الجوقة. ولسوف يوحى لكم التخمين وطرح الأسئلة وما يشاع حول الكاتب الشهير بالكثير. فأنتم تعلمون من ذلك أن الكاتب الشهير مغرم بتلك المرأة التي يستوحيا في رسم جميع بطلات مسرحياته ورواياته وقصصه. ولربما يخيفكم أن تشوه المادة التي تحصلون عليها من التخمين والإضافة والابتداع، والتي سترتب عليكم الأخذ بها، تلك المادة التي حصلتم عليها من الحياة؟ لا تخافوا من ذلك! فكثيرا ما تجعل هذه الإضافات الخاصة، (إذا ما أمتم بها) المادة المأخوذة من الحياة أكثر حدة.

وللتأكيد على هذه الفكرة أسوق لكم الحادثة التالية: رأيت ذات مرة، وأنا أراقب المارة في أحد (البولفارات) امرأة طائعة في السن، سمينية، هائلة الحجم، تنتزه وهي تقود عربة أطفال صغيرة وضع فيها قفص فيه سميلي بدلا من طفل. وأغلب الظن أن هذه المرأة المعجوز التي مرت قد وضعت حملها في العربة حتى لا تحمله يديها. بيد أنني رغبت في رؤية الواقع على نحو مختلف، وقررت أن المعجوز قد دفنت أطفالها واحفادها جميعا، ولم يبق لديها في الدنيا كلها سوى هذا السميلي في القفص، وهو الكائن الحي الوحيد العزيز عليها، ولهذا فهي تنتزه معه الآن في (البولفار) مثلما كانت تنتزه هنا منذ مدة قريبة مع آخر حفيد لها كانت تحبه. لم لا أطبع ملاحظاتي في الذاكرة على هذه الصورة بالذات؟ فأنا لست موظف إحصاء يحتاج إلى دقة المعلومات التي يجمعها. بل فنان يعنى بالانفعال الابداعي.

إن المشهد الذى رسمته من الحياة وصيغته بخيالى الخاص يعيش فى ذاكرتى حتى الآن
ويتزع للظهور على الخشبة.

وبعد أن تتعلموا التمعن فى الحياة المحيطة لكم والبحث عن مادة ابداعية فيها، يجب أن
تقبلوا على دراسة المادة الأهم التى يقوم على أساسها فننا بصورة رئيسية. وأعنى تلك
العواطف التى نحصل عليها من اتصالنا الشخصى المباشر - من الروح إلى الروح -
بالمواضيع المحية، أى الناس.

ونعتبر المادة الانفعالية ذات قيمة خاصة لأننا نشكل منها «حياة النفس الانسانية» فى
الدور حيث يعتبر خلق هذه الحياة هدفا أساسيا فى فننا. والحصول على هذه المادة أمر
صعب لأنها مادة غير مرئية ومتملصة، ولا يمكن تخيلها أو الاحساس بها إلا بصورة
داخلية.

حقا ينعكس كثير من للعانة الروحية غير المرئية فى إيماء الوجه، وفى العينين والصوت
والإلقاء والحركات، وفى جهازنا الفيزيولوجى كله، وهذا يجعل مهمة المراقب أخف وطأة
يبد أن فهم الجوهر الانسانى حتى فى هذه الاحوال لا يعتبر سهلا، لأن الناس نادرا ما
يفتحون صدورهم ويكشفون عن ذات أنفسهم كما هى عليه فى حقيقة الأمر. إن الناس
يخفون معاناتهم فى أغلب الأحيان، وفى هذه الحالة يخدع القناع الخارجى المراقب ولا
يساعده ويصبح تخمين الشعور الكامن خلف القناع أمرا صعبا.

ولما تصغ تقنيات الميكولوجية بعد وسائل تسهل من تنفيذ جميع العمليات المذكورة،
ولا يبقى أمامى سوى الاقتصاد على تقديم بعض النصائح العملية التى تقدم بعض العون
فى حالات معينة. ومفاد هذه النصائح هو أنه عندما يتكشف لكم عالم الانسان الداخلى
موضوع الملاحظة عبر تصرفات هذا الانسان وأفكاره وانفعالاته وتحت تأثير ما تطرحه الحياة
من ظروف، تابعوا هذه التصرفات بانتباه وادرسوا تلك الظروف وقارنوها مع غيرها، اسألوا
أنفسكم: «لماذا أقدم هذا الشخص على هذا التصرف أو ذاك، وما الذى كانت تنطوى عليه
أفكاره؟».

استخلصوا النتيجة من ذلك كله، وحددوا علاقتكم بالموضوع الذى تلاحظونه. ثم
حاولوا بمساعدة هذا العمل كله فهم التكوين النفسى لدى هذا الشخص.

إذا ما نجح الفنان فى ذلك نتيجة الملاحظة العميقة الطويلة والبحث سوف يحصل على
مادة ابداعية جيدة.

ولكن يحدث أن تستعصى على ادراكنا الحياة الداخلية لدى شخص ما نلاحظه، ولا تكون هذه الحياة إلا فى متناول الحلس وحده. فى هذه الحالة، سوف نضطر إلى التغلغل فى مكان هذه النفس والبحث عن مادة الابداع فيها بمساعدة ملامس شعورنا اذا صح القول.

فى هذه الحالة نحن نتعامل مع انتباه من منشأ لا شعورى وهو أدق أنواع الانتباه وقوة الملاحظة. ولا تعتبر قوة نفاذ انتباهنا العادى كافية لتحقيق عملية البحث عن المادة الابداعية فى نفوس انسانية حية غير نفوسنا.

ولو أنى رحت أؤكد لكم أن تقنيتنا السيكولوجية التمثيلية قد تم صوغها صوغا كافيا لاتمام هذه العملية لما قلت الحق، ولما حمل هذا المخلع فائدة عملية لنا.

وليس أماننا سوى الاعتماد على الفطنة الحياتية والتجربة الانسانية والحساسية والحلس فى عملية البحث الصعبة عن مادة انفعالية مرهقة تستعصى على وعينا.

ولسوف ننتظر ريثما يساعدنا العلم فى العثور على مدخل تطبيقى عملى لفهم نفوس الناس الآخرين، ودراسة السيكولوجيا وعلم الطباع، فلربما يقدم ذلك لنا العون فى صوغ وسائل البحث عن المادة الابداعية اللاواعية ليس فى الحياة الخارجية بنا وحسب، بل فى حياة الناس الداخلية أيضا.

٦- تحرير العضلات

إليك ما حدث:

دخل أركادى نيكولا يفتش الصفا وطلب أن نصعد، مالوليتكوبا وفيوئتسوبا وأنا، خشبة المسرح، وأن نعيد أداء أتود احراق النقود. وشرعنا فى الأداء.

ولقد سار كل شيء فى البداية سيرا حسنا. ولكنى عندما اقتربت من الجزء المأساوى فى الأتود شعرت بأن شيئا ما فى داخلى أخذ يضطرب، ثم أصابه الاحباط وراح ينكمش فى مواضع مختلفة من روحى فانتابنى الغيظ. وقررت «ألا أراجع»، فرحت أضغط على شيء ما، ظهر أنه منفضة سجالر زجاجية، كيما أمد نفسى بالعون من الخارج. وكنت كلما أضغط بقوة أكبر، يزداد الضغط على صماماتى الروحية، وبالعكس كلما ازداد الضغط على هذه الصمامات، تعاضمت قوة ضغطى على المنفضة. وفجأة تصدع شيء ما وانكسر. وأحسست بألم وخآذ حاد، وسائل دافئ أخذ يبلل يدى. لقد اصطبغت الورقة البيضاء الملقاة على الطاولة وكذلك أكمام ستوتى بلون أحمر، والدم راح ينفر من يدى.

وأصابنى الذعر فشعرت بدوار فى رأسى ودخت. ولا أعرف إن كان قد أغشى على أم لا بعد ذلك. فأنا أتذكر الهرج والمرج ورجماتوف وتورتسوف. فقد كان أحدهما يضغط على يدى بصورة موحمة والآخر يعصبها بحبل. ولقد اقتادونى فى البداية، ثم حملونى ورحلت أشعر بأنفاس غوفوركوف فوق أذنى وهو يلهث من ثقل الحمل. ولقد ترك اهتمامه هذا أثرا بالغا فى نفسى. أتذكر أيضا بصورة ضبابية الطبيب وما سببه لى من ألم. وبعد ذلك اعترانى مزيد من الضعف.. ثم أصبت بدوار.. ويبدو أنه أغشى على.

ومن البديهي، مع انقطاع حياتي المسرحية المؤقتة، أن أنقطع عن التسجيل في دفتر المذكرات الذي لا محل فيه لحياتي الخاصة، لا سيما عندما تقتصر هذه الحياة على التمدد الممل الرتيب في السرير.

... .. عام (١٩٠٠)

زارني اليوم شوستوف، ونقل إلى بصورة واضحة تماما ما جرى في الحصص الدراسية. لقد قال تورسوف:

«سنضطر إلى الاخلال بانتظام البرنامج الدقيق وتربطه النظري، فنتطرق، قبل الأوان، لسألة مهمة من مسائل العمل الفني هي عملية تحرير العضلات.

إن موضوع هذه المسألة الطبيعي هو في المكان الذي سيجري فيه الحديث عن التقنية الخارجية، أي إعداد الجسم. بيد أن الوقائع تشير باصرار إلى ضرورة التطرق لهذه المسألة الآن، في بداية البرنامج في أثناء الحديث عن التقنية الداخلية، أو بالأحرى التنقية السيكولوجية.

فليس في استطاعتكم أن تصوروا مقدار الضرر الذي يلحقه التشنج العضلي والتقلص الجسماني بالعملية الابداعية. فإذا ما نشأ هذا التشنج في الجهاز الصوتي فإن الناس، وإن كانوا يهتمعون بالفطرة بأصوات جميلة، تبح أصواتهم وتجتش، لا بل يصل الأمر عندهم إلى حد فقدان القدرة على الكلام في بعض الأحيان. وإذا ما استقر التشنج في القدمين يمشي الممثل تماما كمن أصيب بشلل. وإذا أصاب الذراعين يعتورهما الخدر وتبدوان أشبه بمصى وترتفعان كما يرتفع حاجز الطريق. وتصيب مثل هذه التقلصات والتشنجات وما يترتب عليها العمود الفقري أو الرقبة أو الكتفين، وهي في كل حالة تشوه الفنان بطريقة الخاصة وتعيقه عن الاداء. ولكن أسوأ هذه الحالات كلها ما يصيب منها الوجه. إذ تلويه وتصيبه بالشلل وتجعل تعبيره جامدا كأنه الصخر. عندئذ تجحظ عينا الفنان، ويكسب تشنج العضلات وجهه تعبيراً لا يعث على السرور، ولا يناسب ذلك الشعور الذي يعتلج في داخله. وقد يظهر التقلص في الحجاب الحاجز، وفي العضلات الأخرى التي تساعد في التنفس فيخل بانتظام هذه العملية ويسبب قصر النفس هذه الظروف جميعا لا يمكن إلا أن تترك آثارها المضرة على المعاناة، وعلى تجسيد هذه المعاناة الخارجي، وعلى حالة احساس الفنان العامة.

هل تريدون أن تتأكدوا من أن التوتر الفيزيولوجي يصيب نشاطنا وفعاليتنا كلها بالشلل، وأن توتر العضلات يقيّد حياة الإنسان السيكلولوجية؟ لنقم إذن بتجربة: «انظروا، ينتصب هناك على الخشبة (بياتو). فحاولوا أن ترفضوه».

ورفع الطلاب، كل بدوره، (البياتو) الثقيل من إحدى زواياه بتوتر فيزيولوجي كبير. وكان تورسوف يطلب منهم:

«اضرب بسرعة وأنت ترفع البياتو ٣٧ و ١٩ ألا تستطيع؟ تذكر إذن المخازن التي تقع في شارعنا ابتداء من زاوية التعطف. وليس في استطاعتك أن تفعل هذا أيضا؟ غن لي إذن أغنية عاطفية من «فاوست» لا تستطيع أيضا؟ حاول أن تذكر طعم (السولانكا) بالكلاوى، أو أن تذكر احساسك عندما تلمس قطعة من القطيفة الحريرية أو تشتم رائحة شيء محترق».

ولتنفيذ مهمة تورسوف هذه كان الطالب ينزل (البياتو) الذي يرفعه من إحدى زواياه بتوتر شديد نظرا لوزنه، ثم يسترد أنفاسه، ويبدأ بتذكر الاسئلة ويحاول استيعابها ومن ثم يأخذ بالرد عليها الواحد بعد الآخر مستدعيا في نفسه الاحاسيس المطلوبة.

وأجمل تورسوف القول:

«على هذا، فأنتم، للإجابة على أسئلتى، كنتم بحاجة إلى انزال (البياتو) وارجاء عضلاتكم، لتستسلموا بعد ذلك فقط لذكرايتكم».

ألا يوضح ذلك أن التوتر العضلي يعرقل العمل الداخلي والمعامنة بشكل خاص. فما دام ثمة توتر فيزيولوجي لا يمكن أن يجرى الحديث عن مشاعر مرهفة صحيحة، أو حياة روحية سليمة في الدور. لهذا ينبغي أن نشيع النظام في عضلاتنا قبل البدء في عملية الإبداع فلا تقيّد حرية الفعل. إن لم نفعل ذلك، سنصل إلى ما جرى الحديث عنه في كتاب «خيالاتي في الفن». حيث يحكى كيف أن أحد الفنانين من جراء توتره على الخشبة، شد قبضته، وغرز أطافره في كفيه، وأطبق بشدة على أصابع قدميه، وضغط عليها بثقل جسمه كله.

كما أن الكارثة التي وقعت لنا زانافوف تعطيكم مثالا جديدا آخر أقدر على الإقناع! فلقد تضرر نازفانوف نتيجة خرقه قوانين الطبيعة وقسرها. ونحن نأمل أن يمثل المسكين إلى الشفاء بسرعة، وأن تكون المصيبة التي لحقت به عبرة له ولكم فيما لا ينبغي أن تفعلوه على الخشبة مطلقا، وفيما ينبغي أن تضعوه حيا في أنفسكم على الدوام».

وسألت:

- وهل هذا ممكن، أقصد أن نتخلص من التقلصات والخاضات الفيزيولوجية نخلصا نهائيا؟
ماذا قال أركادى نيكولايفتش حول هذا الموضوع؟

- لقد ذكرنا أركادى نيكولايفتش بما جاء فى كتاب «حياتى فى الفن» بصدد الممثل الذى تضرب من جراء التوتر العضلى الشديد. فلقد صاغ هذا الفنان فى نفسه عادة المراقبة الذاتية الآلية المستمرة. حتى أصبحت عضلاته تسترخى من تلقاء نفسها، وتتحرر من التقلص الزائد فور تخطيه عتبة المنصه. ولقد كان يحدث معه الشيء نفسه فى لحظات الإبداع الصعبة على الخشبة.

وغبطت هذا الممثل السعيد:

- ما أصعب هذا!

وأردف باشا يتذكر ما قاله تورسوف:

«ولكن ليس التشنج العضلى وحده ما يخلّ بعمل الفنان الصحيح، بل إن فى استطاعة أقل تقلص يحدث فى أى موضع لا تعثر عليه فى نفسك أن يصيب الفن كله بالشلل على الفور».

واليكم مثالا من الممارسة العملية يؤكد هذا القول. لم تكن إحدى الممثلات من ذوات الموهبة والحيوية الداخلية الرائعة تمر دائما على التقلصات التى كانت تصيبها. كانت تنجح فى ذلك فى بعض الحالات النادرة العريضة فقط. ولكنها فى أغلب الأحيان كانت تستبدل الشعور بتوتر جسمائى عادى (أو كما يقولون عندنا «بمزيد من بذل الجهد»). ولقد جرى العمل معها كثيرا على إرخاء عضلاتها، وتم التوصل إلى نتائج مرضية فى هذا الصدد، بيد أن هذا أيضا لم يكن يساعدها إلا بقدر معين. وذات مرة لاحظوا بمحض المصادفة أن أحد صاحبي الممثلة كان يصيبه بعض التوتر فى المواضع الدرامية. فاقترحوا عليها أن تصوغ فى نفسها عادة آلية تلازمها لدى الانتقال إلى المواضع الصعبة من الدور، وهى إزالة كل توتر من الوجه والوصول بهذا الأخير إلى التحرر الكامل. وعندما نجحت فى ذلك، زال توتر الجسم كله من تلقاء نفسه. وبدت وكأنها ولدت من جديد. فقد أصبح جسمها خفيفا ومعبرا، ووجهها نابضا بالحركة التى تعبر عن معاناة حياة دورها الروحية بوضوح: لقد اكتسبت الشعور مخرجا حرا طليقا إلى السطح، منطلقا من مكان اللاوعى كأنه ينطلق

من قمقمه إلى الحرية. وإذا أدركت الفئاة هذه الحرية، راحت تسكب ما تجمع في روحها لتصل بذلك إلى مشارف الإلهام.

... .. عام (١٩٩٠)

لقد أكد أومونوفيج الذي زارني اليوم أن تورسوف يعتقد بعدم امكانية التحرر من التوترات الزائدة تحمرا كاملا. لا بل إن مهمة كهذه لا تبدو مستحيلة التحقيق فحسب، بل زائدة أيضا. بيد أن شوستوف الذي يستشهد أيضا بكلمات تورسوف، يؤكد أن إرخاء العضلات أمر ضروري ويجب أن يتم بصورة دائمة سواء على الخشبة أو في الحياة العادية. والا فإن في استطاعة التشنج والتقلص أن يلفا حدا يقضيان منه على الشعور الحي في مهده لحظة الإبداع.

فكيف نوفق بين هذا التناقض: عدم امكانية إرخاء العضلات إرخاء تاما، وضرورة إرخائها؟ وأجاب شوستوف، الذي عرج على بعد أومونوفيج، عن هذا التساؤل قائلا:

- لا مفر من حدوث التوترات العضلية عند العصبيين من الناس في جميع لحظات الحياة وكل ممثل، بصفته بشرا، سيكون عرضة للتوتر دائما أثناء الأداء العلاني أمام الجمهور، فما أن يقلل الممثل من التوتر في ظهره حتى يظهر في كتفه، وعندما يتخلص منه في الكتف يفاجأ به وقد قفز إلى حجابيه الحاجز، وهكذا دواليك حيث تنشأ التقلصات العضلية في هذا الموضع أو ذاك. ولذلك ينبغي النضال دون كلل ضد هذا العيب. يستحيل القضاء على الشر، بيد أن النضال ضده لا بد منه. ويمكن هذا النضال في تطوير المشرف أو الرقيب في أنفسنا.

ومهمة الرقيب صعبة: إذ أن عليه أن يلاحظ دائما كلل، سواء في الحياة أو على الخشبة، ضرورة عدم ظهور أي توتر زائد أو تقلصات عضلية في أي موضع من أجسامنا. كما أن عليه أن يتخلص من هذه التقلصات في حال وجودها، ويجب الوصول بعملية التحقق الذاتي هذه والتخلص من التوتر الزائد درجة الاعتماد الآلي اللاواعي. كما يجب تحويلها إلى عادة مألوفة وحاجة طبيعية ليس في أثناء لحظات الدور الهادئة، بل في لحظات الاستشارة العصبية والجسمانية العالية بصفة خاصة.

وقلت مستفهما:

- كيف!؟ هل ينبغي ألا تتوتر عضلاتنا في لحظات الاستشارة!؟

وأكد شوستوف:

- ليس ألا التوتر وحسب، بل أن نرضيها قدر الامكان أيضا.

وامتأف باشا قائلا:

- ولقد قال أركادى نيكولايفتش: فى لحظات الاستشارة القوية، تتوتر عضلات الممثلين توترا أقوى بسبب بللهم مجهودا زائدا. ونحن نعرف كيف ينمكس ذلك على عملية الإبداع. لهذا، ولكى لانضل طريقنا فى لحظات الاستشارة القوية، ينبغى أن نولى تحرير عضلاتنا من التوتر اهتماما خاصا وأن نسعى إلى تحريرها تحريرا تاما.

ويجب أن تصبح ملكة التحقق الذاتي والنضال المستمر ضد التوتر حالة الممثل الطبيعية على الخشبة. ويجب التوصل إلى ذلك بمساعدة تمارين دائمة وتدريب منتظم.

يجب أن نصل إلى درجة تصبح معها عادة ارناء العضلات فى لحظات الاستشارة القوية أقرب إلى المعتاد من الميل إلى التوتر.

- وهل هذا ممكن؟

- يؤكد أركادى نيكولايفتش بأن ذلك ممكن. فقد قال: «ليظهر التوتر اذا لم نستطع تجنبه، ولكن لتظهر معه على الفور ملكة الرقيب لدينا.

سننظر، طبعاً، فى البداية، فى أثناء صوغ العادة الآلية، إلى أن نعطى الرقيب كثيرا من تفكيرنا، وأن نوجه عمله، وسوف يصرف ذلك انتباهنا عن عملية الإبداع. أو السعى إليه على الأقل، ظاهرة طبيعية. وينبغى صوغ هذه الملكة يوميا وبشكل منتظم ليس فى أثناء الدرس والتمارين المنزلية فحسب، بل فى الحياة الواقعية خارج حدود الخشبة أيضا، أى عندما يرقد الممثل إلى النوم، وعندما ينهض، ويتناول غداءه، ويتزده، ويعمل، ويستريح. باختصار فى أثناء لحظات تواجده كلها. يجب أن تدخل الرقيب العضلى إلى طبيعتنا الجسمانية، وأن نجعله طبيعة ثانية لنا. عندئذ فقط، سوف يساعدنا فى لحظة الإبداع. أما اذا لم نعمل على تحرير عضلاتنا سوى فى أثناء ساعات أو دقائق نخصصها لهذا الغرض، فانا لن نحصل على النتيجة المطلوبة، لأن هذه التمارين المحددة زمنيا غير قادرة على صوغ عادات يمكن الوصول بها إلى درجة التعود الآلى الصادر عن اللاوعى».

وعندما أهدت الشك في إمكانية تحقيق ماشرحه لى شوستوف. جاء هذا بتورتسوف نفسه
مثالا على ذلك. فقد ظهر أنه في سنوات نشاطه الفنى المبكرة، كانت تصل التوترات
العضلية لديه، فى الحالة العصبية المالية، حدا تقترب فيه من التشنج. ولكن بعد أن صاغ
فى نفسه ملكة الرقيب الآلى أخذ ينشأ لديه، فى أثناء الحالة العصبية العالية تلك، ميل ليس
إلى التوتر، بل على العكس، إلى ارتخاء العضلات.

ولقد زارنى اليوم أيضا رحمانوف العزيز. فحمل إلى تحية أركادى نيكولايفتش وقال إن
هذا الأخير قد كلفه بأن يعرض على القيام بأحد التمارين قائلا:

«ما من شئ يفعله نازفانوف الآن مادام واقفا فى فراشه. لهذا دعه يجرى هذا التمرين.
انه أفضل عمل مناسب له فى الوقت الحاضر.

وتلخص التمرين فى الاستلقاء على الظهر فوق أرضية صلبة مسطحة (كأرضية الغرفة
مثلا)، وملاحظة مجموعات العضلات التى تتوتر دونما حاجة إلى ذلك.

ويمكننى فى أثناء ذلك، من أجل أن نترك إحاسيسنا الداخلية ادراكا أوضح، أن نحدد
بالكلمات مواضع التقصص فنقول لأنفسنا: «أنى أحس تقلصا فى كتفى، أو فى عنقى، أو
فى لوح الكتف، أو فى حقوى».

وعلى هذا كان ينبغي ارتخاء التوترات التى جرت ملاحظتها، والبحث عن توترات
جديدة فى أثناء ذلك.

ولقد حاولت القيام بهذا التمرين البسيط أمام رحمانوف. الا أننى قمت به فوق فراشى
اللين بدلا من الاستلقاء على الأرض الصلبة.

وبعد أن حررت العضلات المتوترة وأبقيت على العضلات التى بدت لى أنها ضرورية
ويجب أن يعتمد عليها ثقل جسمى، أخذت أعدد له هذه الأماكن:

«لوح الكتفين وأسفل الجبل الشوكى».

ولكن رحمانوف اعترض قائلا:

— يعلمنا الهندوس أنه يجب التمدد مثلما يفعل الاطفال والحيوانات.

مثل الحيوانات، يعجزى!

ولقد ردد هذا القول لتأكيد، ثم أردف قائلا: كن واقفا من ذلك! وشرح أركادى نيكولا يفتش ضرورة ذلك. فظهر أنه إذا ما وضعنا طفلا أو قطة على بعض الرمال لكي يستريح أو ينام، ثم رفعناهما بعد ذلك بحذر فسنجد آثار جسمهما كله مرسومة على الرمل. ولكن إذا قمنا بالتجربة نفسها مع انسان بالغ فسنجد على الرمل آثار اللوحين وأسفل الحبل الشوكى. أما أجزاء الجسم الأخرى فستلامس الرمل بصورة أضعف ولن تترك آثارها عليه بفضل التوتر العضلات المزمع الدائم الذى تعودنا عليه.

لا يمتنع علينا التحرر من كل توتر عضلى لمضاهاة الأطفال فى تمددهم، والحصول على شكل الجسم فى الرمل الناعم. وتعطى هذه الحالة أفضل استراحة للجسم، حيث يمكننا خلال نصف ساعة أو ساعة واحدة أن نجد نشاطنا أكثر مما نستطيع ذلك فى ظروف أخرى خلال ليلة كاملة. ليس من قبيل المبالغة أن يلجأ قادة القوافل إلى مثل هذه الوسائل. فهم لا يستطيعون أن يمشوا طويلا فى الصحراء، ويضطرون إلى التقليل من وقت نومهم إلى أقصى حد. فيعرضهم تحرير الجسم تحريرا تاما من التوتر العضلى عن ديمومة الاستراحة، ويرم كيانهم المتعب.

ويستخدم ايفان بلا تونوفيتش هذه الوسيلة بين فترتى حصصه النهارية والمسائية يوميا. فيشعر بعد عشر دقائق من هذا النوع من الراحة بالنشاط الكامل. ولولا فترة الراحة هذه لعجز عن النهوض بالعمل الملقى على عاتقه.

وعلى الخروج ايفان بلا تونوفيتش دعوت قطة إلى الحجرة، ووضعت فوق أنعم وسادة ناعمة من وسائل الأريكة، فضبط عليها بجسمه كله. لقد قررت أن أتعلم منه كيف أستلقى وأسترخي العضلات.

يقول أركادى نيكولا يفتش: «على الممثل أن يتعلم كل شئ من البداية مثل طفل رضيع: يجب أن يتعلم كيف ينظر وكيف يمشى وكيف يتكلم.. الخ. ونحن نستطيع أن نقوم بذلك كله فى الحياة العادية. ولكننا نفعل ذلك، فى أغلب الأحيان، بصورة سيئة، ليس وفق ما تقرره الطبيعة. يجب أن ننظر ونمشى ونتكلم على الخشية على نحو مختلف أفضل مما فى الحياة العادية، أكثر اعتيادية وأقرب إلى الطبيعة: أولا، لأن العيوب تظهر بوضوح أكبر عندما نسلط عليها أضواء المسرح، وثانيا، لأن هذه العيوب تؤثر على حالة الممثل العامة على الخشية».

ويديهي أن هذه الكلمات التي كنت أستخدمها تتعلق بالاستلقاء، وهذا هو سبب استلقاءنا الآن - القط وأنا - على الأريكة. لقد أخذت أراقب طريقة نومه وأحاول أن أقلدها. بيد أن الاستلقاء دون أن توتر عضلة واحدة وتلمس بجسمك كله السطح الذي تستلقي عليه ليس بالأمر السهل. لن أقول إن ملاحظة هذه العضلة أو تلك من العضلات المتوترة وتحديد ما كان أمرا صعبا، كما أن تحرير العضلات من التقلص الزائد لم يكن ليحتاج إلى كثير من الفطنة. بيد أن الصعوبة تكمن في أنك ما إن تتخلص من توتر حتى يظهر في الحال توتر ثان وثالث وهكذا إلى ما لا نهاية. وكلما ألقيت بالأك إلى العضلات المتقلصة زاد عددها. إنك تتعلم، في أثناء ذلك، ملاحظة الأحاسيس التي لم تكن تلاحظها سابقا في نفسك. ويساعدك هذا في العثور على تقلصات أخرى جديدة، وكلما كثر عثورك عليها. ازداد اكتشافك لعدد كبير منها. لقد نجحت، خلال وقت قصير، في التحرر من توتر في منطقة الظهر والعنق. ولن أدعي أنني شعرت بتجديد في نشاطي الجسماني من جراء ذلك، ولكنني، بالمقابل، أدركت كم هي كثيرة التوترات العضلية الضارة والزائدة التي لا يحتاج إليها أحد ولا تشبه بوجودها. وأنت عندما تذكر التقلص الغادر الذي كان يصيب حاجبك، فأنك تبدأ بالخوف بجدية كبيرة من التوتر الجسماني. ورغم أنني لم أتوصل إلى تحرير العضلات تحريرا تاما. ولكنني تلذذت سلفا بالثمة التي سأحصل عليها عندما سأمتلك حريتي العضلية على نحو أكمل.

وتكمن الصعوبة الرئيسية في خلطى بين الإحساسات العضلية، ولقد أفضى بي ذلك إلى أنني لم أعد أميز رأسي من يدي.

لشد ما نصت من تمرين اليوم!

إنك لن تحصل على الراحة من هذا النوع من الاستلقاء!

... والآن، نجحت في إرخاء أشد التقلصات قوة حين استلقيت، وفي تضيق دائرة الانتباه لتصل حدود أنفى. ولقد أسس رأسي، في أثناء ذلك، غائما كما لو كنت أعاني من بداية دوار، ونمت كما ينم قطي (كوتوفيتش). الظاهر أن الإرخاء العضلي، وتضييق دائرة الانتباه في آن معا، هو وسيلة جيدة لمقاومة الأرق.

١٩ عام (١٩٠٠)

عرج على اليوم بوشين وحدثنى عن المرن والتدريب المتواصل. فقد جعل أركادى نيكولايفتش، تنفيذنا لتوجيه توريسوف، الطلبة يتخذون مختلف الأوضاع الأفقية والعمودية،

أى أوضاع الجلوس والقرينة من الجلوس، وأوضاع الوقوف والركوع، وذلك كل على انفراد، أو بصورة جماعية، مستخدمين فى ذلك الكراسى أو المنضدة أو قطع الأثاث الأخرى. وعلى الطلبة فى كل وضع من هذه الأوضاع أن يلاحظوا، كما فى أثناء الاستلقاء، العضلات المتوترة توترا قويا، وأن يسموها بأسمائها. ومن الواضح تماما أنه لا بد من حدوث توتر ما فى بعض العضلات لدى كل وضع من هذه الأوضاع، ويمكن السماح لهذه العضلات بأن تتوتر. ولكن ليسمح لها وحدها، وليس للعضلات المجاورة التى ينبغى أن تظل هادئة ويجب أن نذكر أن التوترات تختلف فيما بينها. إذ يمكن تقليص العضلة التى تعتمد عليها الوضعية بالقدر المطلوب، ولكن يمكن أيضا أن نصل بهذا التوتر إلى حدود التقصص والتشنج وهذا الجهد الزائد هو مضر جدا بالوضعية ذاتها وبعملية الاندفاع.

وبعد أن حللتى بوشين العزيز عن كل ما جرى فى الصف بصورة تفصيلية، اقترح على أن أقوم معه بالتمارين ذاتها. ولقد وافقت طبعا على اقتراحه رغم ضعفى وخطورة أن يتكأ الجرح بعد أن أخذ يلتئم. وهنا جرى مشهد جدير بأن يرسمه جيروم * - برهشته فقد تمرغ بوشين الضخم على الأرض متخذاً أغرب الوضعيات. وقد احمر وجهه، وأخذ يتصب عرقا ولهث من شدة ما كان يبذله من جهد بينما استلقيت أنا بالقرب منه بجسمى النحيل، وقامتى الطويلة، ووجهى الشاحب، وبذى المعصوية، مرتدبا منامة مخططة تشبه تلك التى يرتديها مهرجو السيرك. وما أكثر ما قمت به من شقليات مع العزيز السمين. فقد استلقى كل منا على انفراد، واستلقينا معا، ثم اتخذنا وضعية مصارعين يتصارعان، ووقفنا كل على انفراد، ثم وقفنا معا كالتمائيل: فتارة ألّف أنا بينما يستلقى بوشين مجدلا فوق الأرض، وتارة أخرى يقف هو على قدميه بينما أجنو أنا على ركبتي - ثم نتخذ وضعية ابتهاال أو نتصور أنفسنا جنديين فى الجبهة يرميان القنابل.

ولقد استلزمت جميع هذه الأوضاع تحريرا مستمرا لهذه المجموعة أو تلك من المجموعات العضلية، ومزهدا من مراجعة الرقيب، ولقد كان يتطلب ذلك قوة انتباه مدرب تدريبا جيدا، قادر على التوصل إلى الإحساسات الجسمانية وتمييزها وإدراكها بسرعة. إن التمييز بين التوترات الضرورية وغير الضرورية فى حالة وضعية معقدة هو أصعب كثيرا مما

* (Jerom ١٨٥٩ - ١٩٢٧) كاتب الإنجليزية فكامى.

هو في حالة الاستلقاء، إذ ليس من السهل أن تثبت التوترات الضرورية وتختلص من التوترات الزائدة. انك في هذا العمل تكف عن ادراك مايجرى التحكم به وبأية وسيلة.

وعلى الر انصراف بوشين اتجهت إلى القط. إذ من يجب أن أتعلم الليونة وحرية الحركة ان لم يكن منه!

انه لا يضاهي حقاً ويستحيل تقليده.

فمهما كانت الاوضاع التي اخترعتها له - سواء وضعته من رأسه أولاً أو جعلته يرقد على جنبه أو ظهره - كان يتعلق إما برجل واحدة أو بأرجله الأربع دفعة واحدة أو بذنيه. ولقد كان من الممكن أن تتابع، في جميع هذه الاوضاع، كيف كان يمرن في البداية كالناهب ثم يسترخى في الحال، ويتخلص بخفة غير عادية من التوترات الزائدة، ويقف على التوترات الضرورية. كان القط (كوتوفيتش)، عندما يفهم ما هو المطلوب منه، ينسجم مع وضعيته ويعطوها من القوى بقدر ما يحتاج إليه دون زيادة أو نقصان، ثم يهدأ مستعلاً للبقاء في وضعه المستقر بقدر ما يطلب من زمن. فما أعجب قدرته الخارقة على التكيف!

وفي أثناء تجاربي مع القط (كوتوفيتش) ظهر فجأة وعلى غير انتظار... من تتوقعون؟! وكيف يمكن تفسير أعجوبة كهذه؟!!

لقد جاء غوفوركوف!!!

ولشد ما كانت فرحي عظيمة بهجعة!

فلقد أخذت أحس بدفع قلبه منذ ذلك الوقت الذي شعرت بأنفاسه وهو يحملني على ذراعيه عندما كنت أنزف دما. ولقد تكرر اليوم هذا الإحساس. لقد رأيته شخصاً يختلف عما كنا نراه في العادة، لا بل إته، بحلى خلاف عادته، امتدح لورنسوف، وحلثني عن تفصيل شيق من تفاصيل حصة اليوم!

لقد تذكر أركادى نيكولايفتش - في أثناء حديثه عن إرخاء العضلات وعن التوترات الضرورية التي تعتمد عليها وضعية الجسم، قصة من حياته الخاصة. إذ أتبع له في روما، وفي أحد المنازل الخاصة، حضور حفل قامت به سيدة أمريكية كانت تهتم بترميم التماثيل الاغريقية التي وصلت إلينا محطمة بلا أذرع، أو أرجل، أو رأس، أو بجذوع مكسورة، ولم يسلم منها الا بعض أجزائها. ولقد كانت هذه السيدة الأمريكية تحاول تخمين وضعية

التمثال من أجزائه المتبقية. واضطرت، لتنهض بهذا العمل، إلى دراسة قوانين المحافظة على توازن الجسم الانساني، عن طريق تجربتها الخاصة إلى تعلم كيفية تحديد وضع مركز الثقل في كل وضعية تأخذها. لقد صاغت الأمريكية في ذاتها ملكة عجيبة في تحديد وضع مركز الثقل على الفور، ولم يكن بالإمكان إلزامها على الخروج من توازنها. فقد كانوا يدفعونها، ويقذفون بها، ويجعلونها تتمتع، وتتخذ وضعيات يخيل أنها لن تتمكن من الثبات فيها. بيد أنها كانت تخرج منتصرة دائما. لا بل إن هذا قليل. فهي على قصر قامتها، وضآلة حجمها، استطاعت أن تصرع بدفعة رجلاً على قدر من الضخامة. ولقد تم التوصل إلى ذلك أيضا بفضل معرفة قوانين التوازن. فالسيدة الأمريكية كانت تعرف دائما الموضع الخطرة التي ينبغي دفع الخصم منها، كيما تخرجه من توازنه، وتصرعه دون أن تبذل أى مجهود.

ولم يترك تورسوف سرفها، ولكنه فهم من ملاحظته لها أهمية إيجاد وضع مركز الثقل الذي يستوجب التوازن. لقد رأى إلى أى حد يمكن الوصول بقبالية جسمه على الحركة والمرونة والتكيف فلا تقوم العضلات إلا بذلك العمل الذي يطلبه منها الإحساس المتطور بالتوازن. وهيب بنا أركادي نيكولايفتش أن نتعلم هذا الفن (معرفة مركز ثقل جسمنا).

من يجب أن أعلم ذلك إن لم يكن على يد القبط (كوتوفيتش). لذلك اخترعت، فور انصراف غوفوركوف، لعبة جديدة ألبها مع الوحش: فلقد دفعته وألقيت به وقلبته، وحاولت أن أصرعه ولكن لم يكن ذلك بالأمر الممكن. فهو لم يكن يسقط إلا بإرادته.

زارني بوشين وحدثنى عن مراجعة أركادي نيكولايفتش للعمل في حصة المراتب والتدريب المتواصل. فالظاهر أن إضافات جوهرية قد أدخلت اليوم: فقد طالب تورسوف علم الاكتفاء باختضاع كل وضعية للمراقبة الذاتية، وتخبرها من التوتر تحريراً آلياً، بل أن يجرى تبريرها أيضا ابتداء الخيال، والظروف المقترحة، وكلمة «لوه» ذاتها، وعندئذ تكف عن أن تكون مجرد وضعية وتكتسب مهمة فعالة، وتتحول إلى فعل. وفي واقع الأمر لنفرض أنني رفعت ذراعى إلى أعلى وقلت لنفسى:

(لوه كنت واقفا بهذه الطريقة وفوقى خووخة على غصن عال، فماذا يجب أن أصنع كي أطفئها؟) يكفى الإيمان بهذه الفكرة المبتدعة كيما نجعل الوضعية الميتة في خدمة

المهمة الحياتية - قطف الخوخة - ولتحويل، في الحال، إلى فعل حيوى أصيل. يكفى أن تشعروا بالصدق فى هذا الفعل حتى تهب الطبيعة فلتها لتقديم العون لكم: فيضعف التوتر الزائد، ويتولد التوتر الضرورى، ويحدث ذلك كله دون تدخل من التقنية الواعية.

لا ينبغي أن تقوم وضعيات غير مبررة على الخشية، وليس ثمة موضع للشرطية المسرحية فى الابداع الاصيل والفن الجاد. وإذا كانت الشرطية ضرورية لسبب من الاسباب فوينفى تبررها، ويجب أن توظف لخدمة جوهر داخلى لا لخلق جمالية خارجية مصطنعة.

وحديثى بوشين، بعد ذلك عن عدد من التمرينات التجريبية الايضاحية التى أجريت فى حصة اليوم، وقام باستعراضها لى على الفور. لقد اضطجع صاحبى البدن على الأريكة بصورة مضحكة جدا، واتخذ وضعية هى أول ماخطر على باله من وضعيات: دلى نصف جسده من الأريكة، وقرب وجهه من الأرض، ومد احدى ذراعيه إلى أمام. نشأت وضعية سخيفة لا معنى لها، كما أن الناظر اليه يشعر أنه فى وضع متعب وأنه لم يكن يعرف أى العضلات يجب شده وأنها يجب إرخاؤه. واستخدم صاحبى البدن الرقب الذى قام بتبنيه إلى التوترات الضرورية منها والزائدة، ولكنه لم ينجح فى العثور على وضعية طبيعية حرة يمكن أن تتحرك فيها جميع العضلات بصورة صحيحة.

ثم إذا هو يصبح فجأة: «هذا صرصار كبير يزحف! اضربه بالمنشة، بسرعة!»

ولم يكد يمد جسمه تجاه نقطة التخيل لمسح الصرصار حتى أخذت جميع عضلاته أوضاعها بصورة طبيعية، وراحت تعمل بشكل صحيح. لقد أصبحت الوضعية مبررة، ويمكن الإيمان بكل شئ فيها: باليد الممدودة والجزع المتلنى، والقدم المرتكزة على مسند الأريكة. لقد تجمد بوشين وهو يسحق الصرصار المتخيل، وكان واضحا أن جهازه الجسمانى قد نفذ المهمة تنفيذا صحيحا.

إن الطبيعة أقدر على التحكم بالكيان الحى من الوعى والتقنية التمثيلية التى نبجلها. لقد استهدفت جميع التمارين التى قام بها تورتسوف اليوم الوصول بالطلبة إلى ادراك أن كل وقفة أو وضعية يتخذها الجسم على خشبة المسرح يجب أن تمر بثلاث لحظات.

الأولى: توتر زائد يصحب بالضرورة كل وقفة جديدة، ويصحب أيضا الاضطراب من الاداء أمام الجمهور.

الثانية: تحرير ألى من التوتر الزائد بتوجيه من «الرقب»

الثالثة: تبرير الوقفة إذا لم تكن فى ذاتها مقنعة للممثل.

توتر، تحرير، تبرير.

وردد بوشين قائلاً وهو يستودعنى «توتر، تحرير، تبرير».

وانصرف. وبفضل القط تحققت مصادفة من معنى التمارين التى تم عرضها منذ قليل وفهمت مايرمى اليه. واليكم كيف حدث ذلك: وضعت معلمى القط بجاني، ورحت أداعبه، وأمسح يدى على شعره كيما أستميله نحوى.

ولكنه، بدلا من أن يستلقى بجاني، قفز فوق ذراعى إلى الأرض، ووقف وقفة تهوؤ، ثم راح ينسل فى رفق إلى ركن الحجرة حيث شم، على مايدو، رائحة فرسة.

لم يمكن من الممكن ألا أراقبه باعجاب فى هذه اللحظة. ولذلك تابعت بانتباه كل حركة من حركاته. ولكى لا يفلت القط من مراقبتى، اضطرت إلى الالتواء حول نفسى مثلما يفعل «الإنسان - الأفعى» فى السيرك. ولقد وجدت نفسى، بسبب يدى المربوطة فى وضع غير مريح أبدا. فاستخدمت رقبى الحديث العهد بالتوترات العضلية وأطلقته على طول جسمى كله. ولقد جرت الأمور، فى الوهلة الأولى، على أفضل وجه: فلم تتوتر الا العضلات التى كان الأمر يدعو إلى توترها. وهذا أمر مفهوم. فقد كانت المهمة حيوية، ولقد قامت الطبيعة ذاتها بالفعل. ولكننى فى اللحظة التى حولت فيها انتباهى من القط الى نفسى تغير كل شئ على الفور. لقد تشتت انتباهى وراحت تظهر فى مواضع مختلفة من جسمى تقلصات عضلية. أما التوتر الضرورى فقد ازداد إلى حد كبير وكاد يصل درجة التشنج العضلى. كما أخذت تعمل العضلات المجاورة دونما حاجة إلى هذا العمل. وتبخرت المهمة الحيوية، واختفى معها الفعل، ولم يبق أمامى سوى التشنج التمثيلى المعتاد الذى لايد من النضال ضده «بارخاء العضلات» و «التبرير».

وفى هذه الأثناء سقط الخف من قدمى، فانحنيت بشدة كيما أحتديه وأشد بكلته، فشأت من جديد وبصورة تلقائية، وضعية صعبة ومتوترة السبب يدى المربوطة.

وفحصت هذه الوضعية باستخدام الرقب!

فماذا كانت النتيجة! لقد سار كل شئ على مايرام حيثما كان الانتباه منصبا على الفعل نفسه: فقد توترت مجموعة العضلات للوضعية توترا قويا، ولم ألاحظ جهدا زائدا

عن الحاجة فى العضلات الحرة. ولكن فى اللحظة التى انصرف فيها انتباهى عن الفعل واختفت المهمة واستسلمت للمراقبة الذاتية الجسمانية، بدأت تظهر توترات زائدة عن الحاجة، وتحول التوترات الضرورية إلى تقلصات عضلية.

واليكم هذا المثال الرائع الذى بدأ لى وكأنما قدمت لى المصادفة عمداً. فخذ قليل عندما كنت أغسل وجهى سقطت قطعة الصابون من يدى، وانزلت بين المفصلة والخزانة. فاضطرت إلى مد ذراعى السليمة لجلبها محفظاً بذراعى المربوطة معلقة فى الهواء. ولقد نشأت، نتيجة ذلك، وضعية صعبة مرة أخرى، ولم يكن رقيبى غافياً، فقد بادر تلقائياً بالتحقق من توتر العضلات. ولقد ظهر أن كل شئ على ما يرام، حيث لم تتوتر سوى مجموعة العضلات المحركة للضرورة.

وقلت لنفسى «ها، اتخذ الوضعية ذاتها مرة أخرى» وفعلت. ولكن.. كنت قد رفعت قطعة الصابون ولم تعد لمة ضرورة واقعية لاتخاذ الوضعية. لقد تبخرت المهمة الحيوية، وبقيت الوضعية الميتة. وعندما قمت بمراجعة العملية التى قامت بها عضلاتى وجدت أننى كلما تعاملت معها بصورة واعية، ازدادت التوترات غير الضرورية، وأسى إدراك التوترات الضرورية والعثور عليها أمراً صعباً.

ولكن ما قد شغل اهتمامى خط قائم فى المكان الذى توارت فيه قطعة الصابون سابقاً. فمددت يدى لأتحسس ولأتحقق منه. فإذا هو صدع فى الأرض. وليست المسألة فى الصدع، بل فى أن عضلاتى وتوترها الطبيعى بدأ من جديد على أنتم مايرام. ولقد انضح لى بعد هذه التجارب جميعاً أن المهمة الحية والفعل الأصيل (سواء كان هذا الفعل واقعياً أو متخيلاً مادام فعلاً) مبرراً بالظروف المقترحة، ويمكن للممثل أن يؤمن إيماناً صادقاً، إنما يتجنبان إلى العمل فى غير صنعة الطبيعة ذاتها، هذه الطبيعة القادرة وحدها على التحكم بعضلاتنا تحكماً تاماً، فتوترها بطريقة صحيحة أو ترخيها.

١٩ عام (١٩٠٠)

انكأت على الأريكة.

وفيمما يشبه الغفوة أخذ يقلقنى أمر ما. كان على أن أفعل شيئاً ما.. أهو كتابة رسالة باترى؟.. لمن؟.. ثم أدركت أن ذلك كان الباردة. أما اليوم.... اليوم فأنا مريض ولسوف يضمون لى يدى....

لا، الضماد أمر بدهي... ولكن.. لقد جاء بوشين وقال لى شيئاً ما.. أنا لم أقم بتسجيله... شيء ما مهم للغاية. نعم، لقد تذكرت: عندما غداً تهرب عام... عطل... إني أرقد بصورة غير مريحة... مفهوم، كل شيء واضح....

لقد ارتفع الكتفان من شدة الجهد الناشئ عن توتر العضلات توتراً قوياً، توتراً بلغ من القوة حداً لا يمكن التخلص منه... ويبحث الرقيب فى الجسم كله... ويوقظنى. ولكنى تخلصت من التوتر والحمد لله! لقد وجدت نقطة استناد أخرى وأصبح الوضع حسناً ومرحياً وعلى أحسن ما يرام... وغار جسمى أكثر فى الأريكة المريحة التى كنت أرقد عليها... وهأنذا أنسى شيئاً ما مرة أخرى، كنت قد تذكرته الآن ولسبب ما نسيته.

نعم.... إنه الرقيب ثانية، لا، الأفضل أن أسميه المفتش. مفتش العضلات... تلك تسمية معبرة. استيقظت مرة أخرى للحظة قصيرة، وأدركت أن ثمة تقلصاً فى ظهري. ليس فى ظهري فقط، بل فى أكتافى أيضاً... كما أن أصابع قدمى اليسرى كانت ملتوية.

وهكذا طوال الوقت وفيما يشبه الغفوة كنت أبحث مع الرقيب عن التقلصات التى لم تتركنى حتى هذه اللحظة التى أكتب فيها.

وأذكر الآن أن ثمة قلقاً غامضاً شبيهاً بذلك القلق قد لازمنى البارحة فى حضور بوشين. لا بل كان على أن أفرص بسبب ألم فى الفقرات ألمً بى قبل قدوم الطبيب بثلاثة أيام. ولقد جلست القرفصاء عندئذ، وتخلصت من الألم.

ما هذا؟ أنشأت التقلصات فى داخلى طوال الوقت وبشكل مستمر؟ ما السبب فى عدم وجودها سابقاً؟ ترى، ألا أننى لم أكن ألاحظ وجودها، ولم يكن قد وجد الرقيب بعد؟ وهل يعنى هذا أنه ولد الآن وأصبح يعيش فى داخلى أم أن الأمر يعنى أكثر من ذلك: فهو لأنه يقوم بعمله أصبحت أنا أعثر أكثر فأكثر على تقلصات جديدة لم أكن أشعر بها سابقاً. ولكن، ألا يكون هذا كله مجرد تقلصات قديمة مزمنة بدلت أشعر بها الآن بصورة واعية. من يقرر ذلك؟

الأمر الوحيد الذى لا ريب فيه هو أن شيئاً ما جديداً لم أكن أعرفه سابقاً أخذ يولد فى داخلى.

انتقل تورسوف اليوم، كما عرفت من شوستوف، من الأوضاع الساكنة إلى الإشارات. وإليك الطريقة التي قاد بها الطلبة نحو ذلك، وما توصل إليه من نتائج.

لقد جرى الدرس في الصالة.

أوقف تورسوف جميع الطلبة في صف واحد كما لو كانوا وقفاً للتفتيش، وأمرهم أن يرفعوا أذرعهم اليمنى فرفعوها كأنهم راجل واحد.

وارتفعت الأذرع ثقيلة إلى أعلى مثلما ترتفع حواجز الطرق، بينما كان رحمانوف، في أثناء هذه الحركة، يمس عضلات أكتاف الطلبة مردداً في أثناء ذلك «هذا خطأ، الآن رقبك وظهرك. ذراعك كلها متوترة... وهكذا.

وقرر تورسوف قائلاً: «أنتم لا تستطيعون رفع أذرعكم».

كانت تبدو المهمة المصعبة سهلة جداً. ومع ذلك، لم يتمكن أحد من تنفيذها لقد كان المطلوب هو فعل «منفردة» إذا صح القول، تقوم به بعض مجموعات العضلات المتحركة بحركة الكتف. أما مجموعات العضلات الأخرى، أي عضلات العنق والظهر ومنطقة الوسط بصفة خاصة، فكان يجب أن تبقى حرة من أي توتر. إن هذه العضلات كما هو معروف، كثيراً ما تميل بالجذع كله في الاتجاه للمعاكس لحركة الذراع لتقدم بذلك المون للحركة الجارية.

وتذكر توترات العضلات المجاورة الزائدة عن الحاجة تورسوف بمفاتيح (بيانو) معطوبة يلامس أحدها الآخر لدى الضرب عليها. فعندما نريد النغمة «دو» نسمع صوت «سى» و «دو صغرى» المجاورة. فما أجملها من موسيقى تلك التي نحصل عليها من مثل هذه الآلة الموسيقية! وما أجمل الموسيقى التي تنبعث من حركاتنا إذا كانت ستضاهي مفاتيح (البيانو) في عملها. وليس غريباً أن تكون حركاتنا، والحالة هذه، بعيدة عن الدقة، كما لو كانت تصدر عن آلة جرى تشعيمها بصورة سيئة. يجب أن تجعل الحركات جلية مثل نغمات (البيانو) الخالصة. دون ذلك سيكون رسم حركات الدور رديفاً و التعبير عن حياته الخارجية والداخلية غير محدد وغير فني: كلما دقت عمليات الشعور، تطلبت وضوحاً ودقة ومرونة أكبر في أثناء تجسيدها الفيزيولوجي.

واستأنف شوستوف يقول:

- لقد تركت حصّة اليوم فى نفسى انطباعا بأن أركادى نيكولايفتش أشبه بالميكانيكى. فقد تناولنا كما يتناول احدى الآلات فككها قطعة قطعة، عظمة عظيمة حسب المفاصل والمضلات، ثم غسلها جميعا وقام على تنظيفها وتشحيمها، ثم جمعها ثانية وركبها فى مواضعها السابقة وثبتها. لقد بدأت أشعر، بعد حصّة اليوم، بأننى أصبحت أكثر مرونة ورواقة وقطرة على التعبير.

ولقد استهوأتى حديث شوستوف فسألت:

- وما الذى حدث بعد ذلك؟

وراح باشا يتذكر قائلا:

- لقد طلب منا لدى استئجار مجموعات العضلات المنفردة «الممزولة» - عضلات الكتفين أو الذراعين أو الظهر أو الأرجل - أن نبقى مجموعات العضلات الاخرى بعيدا عن التوتر. فمثلا عندما يرفع أحدنا ذراعه بمساعدة مجموعة عضلات الكتف ويوترها إلى الحد المطلوب، يجب أن تبقى الذراع متدلّية إلى أسفل عند المرفق والرسخ والأصابع ومفاصل الأصابع بحيث تظل مجموعات العضلات المناسبة كلها حرة تماما، لينة وغير متوترة.

وسألت مبدئا الاهتمام:

- وهل تجزم فى القيام بهذا؟

فأجاب معترفا:

- فى الحقيقة نحن نتلمس طريقنا وحسب، ونحاول أن نخمن تلك الأحاسيس التى سيتم صوغها فيما مع ممر الزمن.

وتساءلت فى حيرة:

- وهل ما يطلب منكم على هذه الدرجة من الصعوبة؟

- إنه يبدو عملا سهلا للوهلة الأولى. ومع ذلك، لم يستطع واحد منا تنفيذ المهمات تنفيذا صحيحا. إن المطلوب هو أن نعد أنفسنا إعدادا خاصا. ما العمل إسيضطرنا ذلك إلى أن

نصوغ أنفسنا صوغا جديدا فتكيفها من الروح إلى الجسم. ومن الرأس حتى أخمص القدمين وفقا لمقتضيات فننا، أو بالأحرى، وفقا لمقتضيات الطبيعة ذاتها، إذ أن الفن على وفاق كبير معها. أما الحياة بما تغرسه فينا من عادات رديئة فهي التي تفسد طبيعتنا. والعيوب التي قد لا تلقى بالا إليها في الحياة تصبح ملحوظة في وهج أضواء المسرح، وتبرز لأعين الجمهور بوضوح كبير.

وهذا مفهوم: فالحياة الإنسانية على الخشبة تتراءى لنا في المجال المسرحي الضيق مثلما تظهر لنا صورة فوتوغرافية موضوعة في إطار، وينظر الناس إلى هذه الحياة المحشورة في إطار، (البورتال) المسرحي من خلال منظار مكبر. إنهم ينظرون إليها وكأنهم يتفحصون رسما صغيرا من خلال عدسة مكبرة. في أثناء ذلك، لا يسقط الجمهور من انتباهه أى دقيقة من الدقائق مهما صغرت. فإذا كان من الممكن احتمال الأذرع المستقيمة المرفوعة كما ترتفع حواجز الطرق في الحياة على مضض فإنها أى هذه الأذرع، تصبح شيئا لا يطاق على الخشبة. فهي تضيى على جسم الإنسان صفة الخشب، وتجعله يدو كتمثال من التماثيل التي تتخذ لعرض الملابس. ويبدو أن الروح أيضا لدى هذا النوع من الممثلين شبيهة بهذه الأذرع الخشبية وإذا أضفنا إلى هذا عمودا فقريا مستقيما كالعصا، فلن نجد أمامنا إنسانا أبدا، بل «خشبة بلوط» حقيقية. مالاذئ تسطيع أن تعبر عنه هذه «الخشبة»؟ عن أية معاناة يمكنها أن تحدث؟

والواضح من كلام باشا أنهم لم ينجحوا اليوم في تنفيذ هذه المهمة البسيطة وهي رفع الذراع باستخدام مجموعات عضلات الكتف الضرورية. كما أنهم لم ينجحوا أيضا في إجراء التمرين نفسه مع ثني المرفق والرسخ ومختلف مفاصل اليد. ففي هذه المرة أيضا كانت تسعى الذراع إلى المشاركة في حركة اجزائها المنفصلة.

وعندما اقترح تورسوف القيام بجميع الحركات المذكورة، مروراً بأجزاء الذراع وأصابعها، في ترتيب متتابع من الكتف حتى الأصابع وبالعكس، فإن النتيجة كانت أسوأ. وهذا مفهوم إذ أننا إن لم ننجح في تنفيذ الحركة في كل ثنى من الاثناء، فإن تنفيذ جميع الحركات إحداها وراء الأخرى بترابط منطقي سيكون أصعب.

والجدير بالذكر أن تورسوف لم يكن يعرض علينا هذه التمرينات من أجل تنقيدها في الحال، بل كان يقصد منها توجيه رحمانوف من أجل المنهج الذي يدرسه وهو مادة «المران والتدريب المتواصل».

ولقد جرت تمرينات مماثلة للرقبة مع جميع الالتفاتات الممكنة، ولعمود الفقرى ومنطقة الوسط والأرجل والأكف التى سمّاها تورسوف عيون الجسم.

وزلنى بوشين بعد ذلك. وكان من اللطافة أن استعرض أمامى كل ماشرحه لى شوستوف بالكلمات. فكانت حركاته الرياضية تبعث على الضحك الشديد، وعلى الأخص حركة ثنى عموده الفقرى مروراً بجميع الفقرات، ومن ثم مده ابتداء من الفقرة العليا عند أسفل الرأس وانتهاء بالفقرة السفلى عند الحوض. فقد كان يبدو بوشين، وهو يحاول أن يعطى انطباعاً باتسياب الحركة، كأنما يسكب الدهن والشحم الذى كان يطفح به جسمه المكور. واثى لأشك فى قدرته على التوصل إلى فقرات عموده الفقرى وتحسسه كلا منها على انفراد. ليس ذلك بالعمل السهل، فأنا لم أنجح سوى فى تحسس فقرات ثلاث، أى مواضع ثلاثة أستطيع فيها ثنى عمودى الفقرى، فى حين أن لكل منا أربعاً وعشرين فقرة حركية.

وبعد أن خرج شوستوف وبوشين، جاء دور القط (كوتوفيتش).

اخترعت له لعبة يلعبها ورحت أراقب أوضاع جسمه الغير عادية والثى لا يمكن وصفها.

ليس فى استطاعة الانسان بلوغ ذلك الانسجام الذى تجده فى حركات الحيوانات! ولا يمكن لأية تقنية أن تتوصل لا الى ذلك الكمال فى التحكم بالعضلات. الطبيعة القادرة وحدها على بلوغ تلك المهارة والخفة والدقة وعدم التكلف والمرونة فى الحركات والأوضاع بصورة لا واحة.

فعندما يقفز القط الجميل ويمرح، أو عندما ينقض على أصبعى الذى أدسه له فى أحد الشقوق فإنه ينتقل بلمح البصر من السكون الكامل الى الحركة السريعة الخاطفة التى يصعب متابعتها. وما أعظم اقتصاد القط فى الجهد الذى يبذله أثناء ذلك! وما أروع قدرته على توزيع هذا الجهد! فهو عندما يستعد للحركة، أو للقفز، تراه لا يضيع قوته فى ثوبر عضلى لا لزوم له، بل يوفر جميع قواه ليقذف بها فى اللحظة الحاسمة نحو المركز المحرك الضرورى له فى تلك اللحظة دفعة واحدة. وهذا هو السبب فى أفعاله شديدة الدقة، بالغة القوة والتحديد.

وتخلق الثقة بتألفها مع الخفة والحيوية وحرية العضلات مرونة استثنائية غالبا ما تتصف بها الوحوش من أصل القطط.

ولكى أختبر نفسى وأستوى مع القط، شرعت أمشى على طريقة النمر، تلك المشية التى كنت أستخدمها فى أدائى دور (عطيل)، ولم أكد أخطو خطوة واحدة حتى شعرت بتقلص فى جميع عضلاتى، وتذكرت بوضوح حالتى الفيزيولوجية فى أثناء عرض الاختبار، وأدركت غلطتى الرئيسية. فالمرء عندما يكون مشدودا بتقلصات يمانى منها الجسم كله، لا يستطيع أن يكون حرا فى مشاعره، أو أن ينعم بحياة صحيحة على الخشبة. وإذا كان من الصعب على المرء اجراء عملية ضرب بسيطة وهو فى حالة توتر من جراء رفعه جانبيا واجدا من جوانات (البياتو)، فكيف يمكنه وهو فى تلك الحالة أن يعبر عن مشاعر مرهفة فى دور معقد مثل (عطيل) ! فما كان أحسنه من درس نافع مدى الحياة هذا الذى أعطانى إياه نورسوف فى عرض الاختبار. لقد جعلنى أرتكب، وبثقة زائدة فى النفس، مالا ينبغي ارتكابه على خشبة المسرح ولا بأى حال من الأحوال.

لقد كان ذلك فى غابة الحكمة من جانبه، وبرهانا قاطعا انطلاقا من الضد.

٧- الوحدات والمهمات

عندما دخلنا صالة المسرح، حيث جرت الدروس اليوم، رأينا لافتة كبيرة كتب عليها:

الوحدات والمهمات

وهنا أركادى نيكولا يفتش على وصولنا إلى مرحلة جديدة مهمة جدا من مراحل دراستنا، ثم أخذ يشرح لنا ماهي الوحدات، وكيف تقسم المسرحية والدور إلى أجزاء مكونة. وكان كل ماقاله مفهوما وشيقا كمثلنا به دائما. ولكنى، رغم ذلك، لا أبدأ بتسجيل حصّة توريسوف، بل ماحدث بعد انتهاء الدروس وساعدنى على فهم شرح أركادى نيكولا يفتش فهما أفضل.

القصة هي أنى زرت اليوم للمرة الأولى، منزل الفنان الشهير شوستوف، وهو عم صديقى بانّا. وعلى مائدة الغداء اهتم الفنان الكبير بعملنا وسأل قريبه عما نعمل فى دراستنا، فاخبره بانّا بأننا قد وصلنا إلى مرحلة جديدة هي دراسة «الوحدات والمهمات»

وسأل العجوز:

— ألا تعرفون (شبونديا)؟

وظهر أن أحد أبناء شوستوف يدرس الفن الدرامى على يد معلم شاب يحمل كنية (شبونديا) المضحكة، وهو أحد أتباع توريسوف المتحمسين. وهنا هو سبب المام المراهقين

تستخدم كلمة وحدة هنا بمعنى القطعة أو الجزء المنفصل عن الكل.

والصغار بمصطلحاتنا. فقد أخذت تستخدم تعابير مثل كلمة «لوه» السحرية، و «ابتداع الخيال»، و «الفعل الأصيل» ومصطلحات أخرى لا أعرفها بعد في كلامهم الطفولي.

وقال الفنان الكبير مازحا عندما وضعت أمامه دجاجة رومية ضخمة:

- شيونديا لا يحمل من التعليم ليل نهار. ولقد زارنا ذات مرة ووضعت أمامه مثل هذه الوجبة. وكان اصبعي يؤلنى فجعلته يقوم على تقطيع الدجاجة وتوزيعها. ولقد توجه عندئذ إلى تماسيحي وقال: «تصوروا يا أولاد أن هذه ليست دجاجة رومية، بل مسرحية كبيرة من خمسة فصول» كالمفتش» مثلا. فهل يمكنكم أن تظفروا بها على الفور دفعة واحدة؟

تذكروا أنه ليس في استطاعتكم أن تأثروا مرة واحدة لا على الدجاجة الرومية، ولا على مسرحية من خمسة فصول مثل «المفتش»، ولذلك يجب تقسيمها إلى قطع كبيرة. هكذا.. هكذا..

وراح عم شوستوف، أثناء ذلك، يفصل فخذي الدجاجة وجناحيها وصدرها ويضعها في أحد الأطباق.

وقال شيونديا: «عليكم بأولى القطع الكبيرة». وبالطبع كشرت تماسيحي عن أثيابها، وهمت بابتلاع القطع الكبيرة على الفور. بيد أننا - شيونديا وأنا - تمكنا من الوقوف في وجه هذه الفجاعة. ولقد استغل (شيونديا) هذا المثال المعبر وقال لهم: «تذكروا أنه لا يمكنكم أن تأثروا على أولى القطع الكبيرة مرة واحدة، ولذلك عليكم أن تقسموها إلى قطع أصغر» هكذا.. هكذا.. هكذا ... هكذا.

كان شوستوف يردد ذلك وهو يقطع الفخذين والجناحين من المفاصل. ثم توجه إلى ابنه الأكبر قائلا:

- ناولنى طبقك، أيها التماسيح! إليك قطعة كبيرة وهي المشهد الأول.

فقدم الفتى طبقه وهو يلقي الأسطر الأولى من مسرحية المفتش محاولا أن يتكلم بصوت جهورى دون أن ينجح فى ذلك.

«لقد دعوتكم، أيها السادة، لأنبئكم بخبر تميم للغاية...»

ثم توجه الفنان الكبير إلى ابنه الصغير جينى وقال:

- وأنت، يايفغينى أنيفين، خذ القطعة الثانية. إنها مشهد مدير البريد. وأنت أيها الأمير ابغور، وبأ أيها القيصر فيودور، إليكما مشهد بويتشينسكى ودويتشينسكى، أما أنت، يانائانا ريبين، وأنت، بايكاترينا كاباتوفا فإليكما مشهد ماريا أنتونوفنا وأنا أندرييفنا. كان العم شوستوف يقول ذلك مازحا وهو يضع قطع اللحم فى الأطباق الممدودة إليه. ثم أردف العم يقول: ...

- وصاح شبونديا بلهجة أمرة: «هيا، التهموا الطعام الذى أمامكم!» وما أعجب ماحدث عندئذ!.. فقد انهالت تماسيحى الجامعة على الطعام وأرادت أن تلتهم كل شئ دفعة واحدة.

ولم شب الأولاد إلى رشلهم الا بعد أن دفعوا إلى أفواههم القطع الكبيرة من اللحم، فنص أحدهم، وكاد آخر يزق أنفاه، ولكن.. لم يصب أحد بأذى. فقال شبونديا:

«تذكروا، مادتم عاجزين عن أن تأثوا على القطعة الكبيرة مرة واحدة، فقسموها إلى قطع صغيرة ثم إلى قطع أصغر، وإذا تطلب الأمر إلى قطع أصغر فأصغر» حسنا! ولقد قطعوا اللحم، ثم وضعوه فى أفواههم وراحوا يمضغون.

كان العم شوستوف يصف ماكان يفعله هو نفسه، وفجأة، التفت نحو زوجته وقد ارتسم الألم على وجهه. وقال لها بلهجة مختلفة تماما يمكن وصفها بأنها لهجة «منزلية» إذا صح القول:

- اللحم قاس وجاف، ياعزيزتى!

وراح الأولاد يرددون تعاليم (شبونديا): «إذا كانت القطعة جافة، فاجعل لها طعما بابتداع خيال جميل».

وقال يفعينى أنيفين مازحا وهو يناول لياه مرق الخضار:

- هذه هدية لك من الشاعر: إنها «الظروف المقترحة».

وأضافت تاتيانا ريبينا وهى تقدم لأبيها الصلصة الحريفة:

- وهذه، يألئى، هدية من المخرج.

وقال القيصر فيودور وهو يقترح رش الفلفل على اللحم:

- وإليك مزيدا من التوابل هدية لك من الممثل نفسه.

واقترحت كلتا كاهاتوقا على أبيها قائلة:

- هل لك فى قليل من الخردل يقدمه فان ديكور «يسارى» النزعة فيكون الطعام أكثر لذعا؟

وسط العم شوستوف بالشوكة كل ماقدم له، ثم قطع الدجاجة الرومية إلى قطع صغيرة وأخذ يغمسها فى الصلصة التى حصل عليها. لقد كان يدعك قطع اللحم الصغيرة فى السائل ويضغطها ويدورها لتتشبع به على نحو أفضل.

وأخذ يغمضى أنفخين يعلم أخاه الصغير:

- هيا، ياإيفان الرهيب، أعد ورائى: «الوحدات...»

وأشاع الطفل النبطة فى نفوس الجميع عندما راح يئذل قصارى جهده ليقول:

- آت، آت،

- الوحدات تستعم فى صلصة «ابتداع الخيال».

ولقد أتى إيفان الرهيب من الأفعال ماجمل جميع الحاضرين ينفجرون فى الضحك ولا يثوبون إلى أنفسهم طويلا.

- وقال المجوز شوستوف وهو يغمس قطع اللحم الصغيرة فى الصلصة الحادة مخجلا بذلك زوجته:

- فى الحقيقة، طيب مذاق هذه الصلصة من «ابتداع الخيال». انك تعلق أصابعك وراءها، لابل أن نعل الحذاء هنا يكاد طعمه يقارب طعم اللحم ويصبح قابلا للأكل. وذلك هو مايجب عليكم صنعه فيما يتصل بأجزاء دوركم، يجب أن تغمسوها وتعاودوا غمسها أكثر فأكثر فى صلصة الظروف الماتحة. وكلما كان الدور جافا احتجتم إلى مزيد من هذه الصلصة.

والآن، لنضع أكبر عدد ممكن من القطع الصغيرة جدا، والمشبعة بالصلصة فى لقمة كبيرة..

ودفع شوستوف اللقمة إلى فمه، وراح يتلذذ بطعمها طويلا بمتعة كبيرة ووجه فى غاية الاضحاك.

وقال الابناء مازحين بلغة مسرحية:

- وهذه هي «حقيقة الانفعالات».

وغادرت منزل آل شوستوف ورأسى تعج بأفكار عن الوحدات. ولقد بدت لى حيالى كلها وكأنها انقسمت وتجزأت إلى وحدات صغيرة.

ولقد كان انتباهى، الذى اتجه هذا الاتجاه، يبحث تلقائيا عن وحدات فى الحياة ذاتها، وفيما يجرى من أفعال. فمثلا، قلت لنفسى وأنا أودعهم لدى الانصراف: هذه وحدة. وعندما كنت أهبط السلم خطرت على بالى وأنا مازلت على الدرجة الخامسة الفكرة التالية:

ترى، كيف أحسب الوحدات فى عملية هبوط السلم: هل أعتبر هذه العملية كلها وحدة مستقلة أم عملية هبوط كل درجة من درجات السلم؟ ولكن ماذا ينجم عن ذلك؟ فالعم شوستوف يقطن فى الطابق الثالث، وهذا يعنى أن ثمة ستين درجة على الأقل، وبالأحرى ستين وحدة. وينبغى - على هذا الاساس - اعتبار كل خطوة أخطوها على الرصيف وحدة قائمة بذاتها، وسوف ينشأ عن ذلك عدد كبير من الوحدات. وأخيرا قررت:

- لا، سأعتبر عملية الهبوط كلها وحدة واحدة، وعملية السير إلى البيت وحدة أخرى، ولكن ماذا عن باب المدخل؟ هأنذا قد فتحت. فهل أعتبر ذلك وحدة واحدة أم عددا من الوحدات؟ ليكن عددا من الوحدات فأننا فى استطاعتى ألا أبطل هذه المرة مادمت قد قمت سابقا باختصارات كبيرة.

وهكذا، فقد هبطت السلم -	وحدتان
أمسكت بمقبض الباب -	ثلاث وحدات
ضغطت عليه -	أربع وحدات.
فتحت الباب -	خمس وحدات.
اجتزت العتبة -	ست وحدات.
أغلقت الباب -	سبع وحدات.

تركت المقبض - ثماني وحدات.

انطلقت إلى البيت - تسع وحدات.

اصطدمت بأحد المارة... ولكن لا، فذلك حدث عرضي لا يمكن اعتباره وحدة. ثم توقفت أمام واجهة محل لبيع الكتب. فماذا اعتبر ذلك؟ هل ينبغي اعتبار قراءة كل عنوان وحدة مستقلة، أم أضع البضاعة المعروضة كلها تحت رقم واحد؟ - سأضعها تحت رقم واحد. عشرة.

.....

وعندما وصلت إلى بيتي، وخلعت ملابسى، ثم اقتربت من المغسلة ومددت يدي لأتناول الصابون كنت قد وصلت إلى رقم.

مائتان وسبع وحدات.

وغسلت يدي -

مائتان وثمانى وحدات.

أعدت الصابون إلى مكانه -

مائتان وتسع وحدات.

أزلت الصابون بالماء -

مائتان وعشر وحدات.

وأخيرا أويت إلى فراشى وتدفرت بالاغطية -

مائتان وست عشرة وحدة.

ثم ماذا؟ سرعان ما ازدحمت رأسى بمختلف الافكار، فهل يعقل أن أعتبر كل فكرة وحدة؟ ولم أصل إلى قرار فى الاجابة عن هذا السؤال، ولكنى رحبت أفكر أثناء ذلك:

«لو أنى قمت بمثل هذا الحساب فى مسرحية من خمسة فصول كتراجيديا «عطيل» لتجاوز عدد الوحدات على هذا الأساس عدة آلاف. هل يعقل أن تضطر إلى تذكرها جميعا؟ قد يصاب المرء بالجنون عندئذ! سوف يفقد رأسه حتما لا بد من طريقة للحد من عدد الوحدات، ولكن كيف؟ ماهو المقياس؟

... .. عام (...) ١٩

وطليت اليوم من أركادى نيكولايفتش، فى الفرصة الأولى التى سئحت لى، أن يجيبنى على حيرتى بصدد عدد الوحدات الكبير، فقال:

- مثل أحد رابنة السفن: « كيف تستطيع أن تذكر جميع السواحل بمنحيتها ومناطقها الضحلة وشعابها الصخرية خلال رحلة طويلة؟»

فأجاب الريان: «وماعلاقى بها، إني أسير حسب المجرى الملاحى»

وهذا ما يجب أن يفعله الممثل أيضا. إذ ينبغي أن يتقدم فى دوره ليس وفق عدد كبير من الوحدات الصغيرة التى يستحيل تذكرها، بل عليه أن يهتدى بالوحدات الكبيرة الأهم التى تمر بها الطريق الابداعية. ويمكن تشبيه هذه الوحدات الكبيرة بالقطاعات التى يمر بها المجرى الملاحى.

وهكذا، اذا ما اتفق لك أن تصور خروجك من شقة شوستوف فى السينما لوجب أن تسأل نفسك قبل كل شئ:

«ماذا أفعل؟»

«إنى ذاهب إلى بيتى»

وهذا يعنى أن العودة إلى البيت هى الوحدة الكبيرة والرئيسية.

ولكن كانت ثمة وقفات فى الطريق، ونظر إلى واجهة محل لبيع الكتب، فى هذه اللحظات. أنت لم تسر إلى بيتك، بل على العكس من ذلك. وقفت فى مكانك وفعلت شيئا آخر. لهذا سوف نعتبر عملية النظر إلى الواجهة وحدة مستقلة جديدة. ولقد تابعت سيرك بعد ذلك، أى أنك عدت إلى وحدتك الأولى.

وأخيرا وصلت إلى غرفتك وخلعت ملابسك. فكان ذلك العمل بداية وحدة جديدة فى يومك، وعندما استلقيت فى فراشك وبدأت تفكر وتخلم كان ذلك وحدة جديدة أيضا. وبذلك نكون قد أنقصنا مجموع وحدتك المائتين إلى أربع وحدات، وهى، بالتحديد، ما يعتبر بالنسبة لك مجرى ملاحيا.

وتؤلف هذه الوحدات المعدودة وحدة رئيسية كبيرة هى: العودة إلى البيت. ولنفرض أنك فى تعبيرك عن الوحدة الأولى - العودة إلى البيت - تسير وتسير ولا تفعل شيئا آخر. وأنت فى التعبير عن الوحدة الثانية - النظر إلى الواجهة - تقف وتقف ولا شئ غير ذلك. وأنت فى تصويرك للوحدة الثالثة تغسل وجهك وتستمر فى غسله، وفى الوحدة الرابعة ترقد فى فراشك وتستمر فى الرقاد. طبعا سيكون أدائك مملا ورتيبا، وسيطلب منك المخرج أن تطور كل وحدة من هذه الوحدات على انفراد. ولسوف يدفعك ذلك إلى تقسيم الوحدات إلى أجزائها المكونة والأدق، وإلى تطويرها والتعبير عن كل من هذه الاجزاء تعبيرا واضحا ودقيقا.

أما إذا بدت لك هذه الوحدات الجديدة رتيبة أيضا. فيجب أن تقسمها إلى وحدات متوسطة الحجم وصغيرة، وأن تكرر هذا العمل إلى أن يعكس سيرك في الشارع جميع التفاصيل المميزة لذلك القمل: مقابلة الأصدقاء، تبادل الانحناءات، ملاحظة ما يدور حولك. الاصطدام بالمارة.. الخ. وبعد أن تتخلص من كل ما هو زائد وتصل الوحدات الصغيرة بالوحدات الكبيرة تحصل على ذلك المجرى الملاحى الذى حدثتكم عنه.

وبعد ذلك، انتقل تورسوف إلى شرح الأمور التى كان عم باشا قد تحدث عنها حول مائدة الغداء. فتبادلنا - باشا وأنا - النظرات وأخذنا نبتسم متذكرين كيف قطع الفنان الكبير الدجاجة الرومية إلى قطع كبيرة، ثم إلى قطع أصغر فأصغر، وكيف كان يغمس أصغر القطع فى «صلصة ابتذاع الخيال» ويجمع عددا منها فى قطعة أكبر ليدفعها إلى فمه، ويمضغها بتلذذ كبير.

وقال أركادى نيكولايفتش ملخصا:

- وهكذا تنتقل من الوحدات الكبيرة إلى الوحدات المتوسطة، ثم إلى الوحدات الصغيرة والصغيرة جدا وذلك لكى نوحدها فيما بعد من جديد، ونعود إلى الوحدات الكبرى ثم نبهنا تورسوف قائلا:

- تذكروا أن تقسيم المسرحية والدور إلى وحدات صغيرة ماهو إلا اجراء مؤقت. إذ يجب أن تظل المسرحية أو الدور على هذا الشكل الجزأ والمتناثر مدة طويلة. لا يمكن اعتبار تمثال محطم، ولوحة مزقت إلى تتف صغيرة عمليين من أعمال الفن مهما بلغت اجزأؤهما المنفصلة من جمال. إننا لا نتعامل مع الوحدات الصغيرة إلا فى أثناء العمل التحضيرى، ولكننا عندما نصل إلى لحظة الابهاع نكون قد جمعناها فى وحدات كبيرة، ووصلنا بحجمها إلى حده الأقصى، وبكميتها إلى أقل عدد ممكن. وكلما كانت الوحدات أكبر حجما قل عددها، وزادت مساعدتها لنا فى عملية الإحاطة الكلية بالمسرحية والدور.

لقد فهمت عملية تقسيم الدور إلى أجزاء صغيرة، هذه العملية التى تهدف إلى تحليل هذه الأجزاء ودراستها. ولكن ما ظل غامضا بالنسبة لى هو كيف نجعل من الأجزاء الصغيرة وحدات كبيرة.

وعندما أفضيت بذلك إلى أركادى نيكولايفتش قال:

- لنفرض أنك جزأت (الأنود) المدرسى الصغير إلى مائة وحدة، فضاعت هذه الوحدات، وأضمت مجمل الكل، رغم أن أدائك فى كل جزء من هذه الاجزاء على انفراد لم يكن

سيما. طبعاً، لا يمكن «لأتود مبرسي» بسيط أن يكون من التعقيد وعمق المضمون بحيث يتطلب تقسيمه الى مائة وحدة اساسية مستقلة. ومن البديهي أن يتكرر كثير من هذه الوحدات أو أن تتقارب فيما بينها. ولنفرض أنك أدركت، بعد التعمق في جوهر كل وحدة، أن الوجدتين الأولى والخامسة، والوحدات بدءاً من الوحدة العاشرة وحتى الخامسة عشر.. الخ إنما تحدث عن شيء واحد، ولنفرض أن الوحدات بدءاً من الثانية إلى الرابعة، ومن السادسة إلى التاسعة، ومن الحادية عشرة إلى الرابعة عشرة.. الخ إنما تتقارب فيما بينها تقارباً عضوياً. عندئذ نحصل، بدلاً من المائة، على وحدتين كبيرتين في استطاعتك أن تناور معهما بسهولة، وتحول بذلك (الأتود) الصعب والمعقد إلى (أتود) بسيط ومفهوم. وباختصار: يستطيع الممثلون السيطرة على الوحدات الكبيرة بسهولة إذا تم صوغها صوغاً جيداً.

وعندما تمتد هذه الوحدات خلال المسرحية في تسلسل متسق، فإنها تقوم بدور المجري الملاحى الذى يدلنا على الطريق الصحيح، ويقودنا عبر مناطق المسرحية الضحلة الخطرة، وشعابها الصخرية، ومسارها المعقدة التى من السهل على الممثل أن يضل طريقه فيها.

ولكن كثيراً من الممثلين - للأسف - يتفاوضون عن ذلك. إنهم يعجزون عن تشريح المسرحية والتعمق فيها، ولذلك يضطرون إلى معالجة عدد كبير من الوحدات المتفرقة والمفتقرة إلى مضمون. ويبلغ عدد هذه الوحدات عندهم من الكثرة حداً يجعل الممثل يضل طريقه ويفقد إحساسه بالكل.

فلا تتخذوا هؤلاء الممثلين مثلاً تحتذونه، ولا تفتتوا المسرحية دونما ضرورة، ولا تسيروا فى لحظة الإبداع وفق وحدات صغيرة، بل مروراً بمجراكم الملاحى عبر وحدات كبرى جرى صوغها وانعاشها جيداً فى كل جزء من الأجزاء المكونة المستقلة.

أما تقنية التقسيم إلى وحدات فهي بسيطة نسبياً. وما عليكم إلا أن تسألوا أنفسكم «ما هو الشيء الذى لا يمكن للمسرحية، موضوع التحليل، أن تتواجد بمعزل عنه؟» وبعد ذلك ابدأوا بتذكر مراحلها الرئيسية دون الدخول فى التفاصيل. ولنفرض أننا نحلل مسرحية غوغول «المفتش» * فما هو الشيء الذى لا وجود للمسرحية بهيئته؟

* نكولاى غوغول «المفتش» مشورات وزارة الثقافة - سلسلة مسرحيات عالية دمشق ١٩٨٥ ترجمة الدكتور شريف شاكر.

وقال فيوتسوف مقررا:

- المفتش.

فقال شوستوف مصححا:

- أو بالأحرى بعيدا عن مشهد خليستاكوف.

وقال أركادى نيكولايفتش:

- موافق، ولكن المسألة لا تقتصر على خليستاكوف وحده. ولابد من جو مناسب للحدث التراجيكيوميدي الذي يصوره غوغول. وهذا الجو يخلقه في المسرحية محتالون من أمثال رئيس البلدة، وزميلانيها، وليابكين - ثيابكين، والنمأمان بوتشينيسكى ودوتشينيسكى... الخ. وينتج عن ذلك أن المسرحية لا يمكن أن توجد من غير خليستاكوف وسكان البلدة السذج، هذه البلدة التي «لو سافرت منها طوال سنوات ثلاث فلن تصل إلى حدود أية دولة».

ومن دون أى شئ لا يمكن للمسرحية أن توجد أيضا؟

وقال أحد الطلبة:

- من دون الرومانسية الخرقاء والمفناجات الرهيبات من أمثال ماريا أنطونوفنا التي جرت بفضلها الخطوبة و«دوشة» البلدة كلها.

وسأل تورسوف:

- ومن دون أى شئ لا يمكن أن توجد المسرحية أيضا؟

- من دون مدير البريد الفضولي، وأوسيب الفطن، والرشوة، والرسالة الموجهة إلى تريبائتشكين، ووصول المفتش الحقيقي.

كان الطلاب يتذكرون وقائع المسرحية مقاطعين بعضهم بعضا، فقال تورسوف:

- لقد أشرفتم الآن على المسرحية من علو تخليق الطائر واستعرضتم مشاهدتها الرئيسية. وبذلك تكونوا قد قسمتم مسرحية «المفتش» إلى أجزائها العضوية المكونة، وهي الوحدات الرئيسية الكبرى التي تتألف منها المسرحية.

ونضطر في بعض الحالات، عندما نكون ازاء مسرحيات صاغها كتاب رديئون صوغا ناقصا، إلى أن ندخل وحدتنا الخاصة الاخراجية أو التمثيلية. ولا يسعنا أن نجد العنصر

لهذه الحرية لزاء المؤلف الا فى حالات الضرورة. على أننا نجد من الهواة من يفعل الشيء نفسه فى حالة المؤلفات الكلاسيكية العبقريّة المتناسكة التى لا تحتاج إلى أية اضافة. ويمكن احتمال ذلك لو أن هذه الوحدات المدخلة كانت قريبة عضويًا من طبيعة المسرحية، بيد أن هذا لا يتحقق فى أغلب الاحيان، ويتشكل عندئذ لحم ميت على جسم المسرحية الرائعة وكيانها الحي، من شأنه أن يميت المسرحية، أو يميت بعضها من أجزائها.

وقال أركادى نيكولايفتش فى نهاية الدرس مقوما ماتم انجازه اليوم:

— سوف ندركون مع مرور الزمن ومن خلال الممارسة العملية أهمية الوحدات بالنسبة للممثل فما أشد العذاب الذى يعانيه الممثل عندما يؤدي على الخشبة دورًا جرى تحليله وصوغه بصورة رديئة، ولم يقسم إلى وحدات واضحة. وسيكون أداء الدور بهذه الطريقة أداءً ثقيلاً ومرهقاً للفنان نفسه، وسيبعث على الخوف من طول وحجمه الهائل. وعلى العكس، فأنت تشعر بنفسك على نحو مختلف تماماً عندما تقوم بأداء دور تم اعداده وصوغه بشكل جيد. إنك تضع الماكياج ولا تفكر سوى بالوحدة القريبة التالية، وبالطبع، تفكر بها من حيث علاقتها بمجموع المسرحية وهدفها النهائي؛ وإذا تقوم بأداء الوحدة الأولى، تنقل انتباهك إلى الوحدة الثانية، وهكذا دواليك. إن عرضاً من هذا النوع سوف يبدو رشيقيًا من كل بد. وتستيقظ ذاكرتى، عندما أفكر بهذه الطريقة من العمل، ذلك التلميذ العائد من مدرسته إلى البيت. هل تعلمون ماذا يفعل عندما يكون الطريق طويلاً والبعد باعثاً فى نفسه على الخوف؟ إنه يتناول حجراً ويقذف به امامه إلى أبعد مسافة ممكنة. وساوره القلق من إمكانية عدم العثور على الحجر. ولكنه يثر عليه ويفرح به. ثم يقذف الحجر نفسه بحماسة جديدة إلى مسافة أبعد من سابقتها، وساوره القلق مرة أخرى خوفاً من ألا يثر على الحجر. وهكذا، لا يلاحظ التلميذ المسافة ويكف عن التفكير بها بفضل تقسيمه الطريق الطويلة إلى أجزاء، ويفضل منظور الاستراحة المنزلية الباحث على السرور.

وانتم أيضاً سبروا فى أدواركم وأنوداتكم من وحدة كبيرة إلى أخرى دون أن يغيب عن بالكم هدفكم النهائي. عندئذ سوف تبدوا لكم حتى المسرحيات ذات الفصول الخمسة، والتى تبدأ فى الساعة الثامنة وتنتهى بعد منتصف الليل، مسرحيات قصيرة.

قال أركادى نيكولايفتش فى حصة اليوم مستأنفا شرحه:

- ليس الغرض من تقسيم المسرحية إلى وحدات تحليل المسرحية ودراستها فحسب، بل ثمة غرض آخر أكثر أهمية يكمن فى صميم كل وحدة.

ويكمن جوهر الأمر فى أن كل وحدة تنطوى على مهمة ابداعية. وتولد هذه المهمة من وحدتها بصورة عضوية، أو على العكس من ذلك حيث تخلق المهمة وحدتها. وكما قلنا آنفاً إنه لا يجوز أن نقحم على المسرحية وحدة غريبة مأخوذة من جانب ولا علاقة لها بهذه المسرحية، كذلك نقول هنا إنه لا يجوز عمل ذلك مع المهمات أيضا. فهذه الأخيرة مثلها مثل الوحدات يجب أن تنبثق احداها من الاخرى بصورة منطقية مترابطة. وبحكم الصلة العضوية القائمة بين الوحدات والمهمات، فإن كل ما قلناه سابقا عن الوحدات ينطبق على المهمات أيضا.

وبلغت استذكر مآثره عن الوحدات:

- إذا كان الأمر كذلك فثمة مهمات كبيرة ومتوسطة وصغيرة، مهمات رئيسية وأخرى ثانوية يمكن أن تندمج فيما بينها. أى أن المهمات تخلق مجرى ملاحيا أيضا.

- المهمات هى تحديد تلك الأضواء التى تشير إلى خط المجرى الملاحى، وتهدينا إلى الطريق الصحيح فى كل جزء منه. إنها مراحل الدور الأساسية التى يسترشد بها الممثل فى أثناء الإبداع.

وراح فيوتسوف يتفكر فى للسألة مرددا:

- مهمة!؟ فى الرياضيات نقول مهمة!° فهل نقول هنا أيضا.. مهمة! لا أفهم شيئا!

ثم أردف مقروا:

- مهمتنا أن نؤدى أداء جيدا.

فأكد فيوتسوف قائلا:

* كلمة مهمة (زادانشا) تنى مسألة أيضا فى اللغة الروسية.

- نعم، هذه مهمة كبيرة، بل مهمة تمتد على طول حياتنا كلها! ولكن ما أكثر ما ينبغي أن نفعل من أجل تحقيق هذه المهمة؟! تصوروا: أن اجتازوا السنة الأولى، ومن ثم الثانية والثالثة والرابعة، ألا يعتبر ذلك كله من المهمات؟ حقا، إنها ليست مهمات كبيرة بقدر ما هي مهمة أن تصبح ممثلا كبيرا.

وما أكثر ما يتطلبه اجتياز كل سنة من هذه السنوات من دروس وحصص يتوجب عليها حضورها وسماعها وفهمها واستيعابها، بالإضافة إلى إجراء التمرينات عليها؟!

ألا يعتبر هذا كله من المهمات؟! حقا إنها مهمات أقل حجما من مهمة اجتياز كل سنة من السنوات! ولكي نحضر الحصص والدروس كل يوم كم مرة ينبغي أن نستيقظ في وقت محدد، وأن نتنهض، ونغتسل، ونرتدى ملابسنا، ونهرع إلى الشارع في أوقات محددة. تلك من المهمات أيضا، ولكنها مهمات أصغر حجما.

وقال تورسوف متذكرا:

- وكم مرة ينبغي أن نتناول الصابون، وتلك به أيدينا ووجهنا كيما نغتسل! كم مرة ينبغي أن نرتدى الينطلون والسترة، ونحكم أزرارها!

فقال تورسوف شارحا:

- وهذه مهمات أيضا، ولكنها أصغر المهمات حجما، إن الحياة والناس والظروف ونحن أنفسنا نضع دائما أمام أنفسنا، وأمام بعضنا بعضا، عددا من العقبات، ونشق طريقنا عبرها وكأننا نشق طريقنا عبر أذغال.

ويخلق كل من هذه العقبات مهمة وفعلا من أجل تذليل هذه العقبات. فالإنسان في كل لحظة من لحظات حياته إنما يرغب في شيء ما، ويطمح إلى شيء ما. ويصارع شيئا ما من أجل تحقيق ما يطمح إليه. وليس نادرا ما يعجز الإنسان خلال حياته كلها عن استكمال ما شرع به عندما يكون هدفه هدفا مهما. لا يستطيع رجل واحد أن ينهض بمهمات كبيرة، عالمية، ذات طابع إنساني عام، هذه المهمات إنما تنهض بها الأجيال والعصور.

أما على الخشبة فيحقق هذه المهمات الكبيرة، الإنسانية، الشاملة، شعراء عباقرة من أمثال (شكسبير)، وممثلون عباقرة من أمثال (موتشالوف) و (تومازو سالفيني). إن الابداع المسرحي ماضو الا وضع مهمات كبيرة، وفعل أصيل مشر وهادف من أجل تحقيق هذه المهمات. أما النتيجة فتنشأ من تلقاء نفسها، إذا ماتم تنفيذ كل ماسبق بصورة صحيحة.

ويكمن الخطأ الذي يقع فيه معظم الممثلين في أنهم لا يفكرون بالفعل، بل بالنتيجة فقط. وهم إذ يتجاوزون الفعل يجذبون مباشرة إلى النتيجة. ونحصل بذلك على أداء نتائج مصطنع وقسر لا يفضى سوى إلى الصنعة. يجب أن تتعلموا تنفيذ المهمات تنفيذاً أصيلاً ومثمراً وهادفاً بواسطة الفعل طوال فترة تواجدكم على خشبة، وأن تتعودوا على ذلك، لا أن تكتفوا بأداء النتائج.

عليكم أن تحبوا مهماتكم وأن تكونوا قادرين على أن تجدوا لها أمالاً حيوية.

واقترح علينا أركادى نيكولا يفتش قائلاً:

– هيا، حددوا الآن لأنفسكم مهمة، وقوموا بتنفيذها.

وبينما كنا – ماريا وأنا – نفكر في الأمر بروية وأنا بشوشتوف يتقدم إلينا بالاقتراح التالي:

– لنفرض أننا، نحن الاثنين، نحب مالوليتكوفا، وقد أقدم كلانا على طلب يدها فما عسانا أن نفعل لو حدث هذا في الواقع؟

وقد بدأت جوقتنا الثلاثية بتحديد ظروف مقترحة معقدة، ثم قسمت هذه الظروف إلى وحدات ومهمات كان ينبغي عنها الفعل. وعندما تضعف حيوية هذا الفعل كنا نستخدم كلمة «لو» وندخل «ظروفاً مقترحة» جديدة تتولد عنها مهمات أخرى نقوم بتنفيذها وبفضل هذه الدفعات المستمرة استغرقنا في عملنا إلى حد أننا لم نلاحظ ارتفاع الستار. ولقد ظهرت خشبة المسرح فارغة إلا من بعض الديكورات الجاهزة التي وضعت على طول الجدران من أجل استخدامها في أحد العروض المسائية العرضية اليوم.

واقترح علينا أركادى نيكولا يفتش أن نتوجه إلى الخشبة، وأن نواصل عليها تجربتنا ففعلنا. وعندما انتهينا قال لنا:

– هل تذكرون ما حدث عندما اقترحت عليكم في حصة من حصصنا الأولى أن تصعدوا الخشبة الفارغة، وأن تقوموا بعمل ما عليها. عنئذ، لم تتمكنوا من ذلك ورحتم تجوبون خشبة المسرح محاولين أداء شخصيات وانفعالات بصورة مصطنعة تم عن العجز. أما اليوم فكثير منكم قد شعر أنه حر رقيق الحركة، رغم تواجده مرة أخرى فوق خشبة المسرح فارغة من الأثاث والأشياء. ما الذي أعانكم على ذلك؟

وقررنا – باشا وأنا – بصوت واحد:

– إنها المهمات الداخلية الفعالة.

ووافق تورسوف على هذه الإجابة قائلا:

- نعم، فهي توجه الممثل إلى الطريق القويم، وتناهى به عن الاداء المفتعل. ان المهمة هي التي تعطى الممثل امكانية ادراك حقه في أن يصعد الخشبة، وأن يبقى عليها ليمش حياته المشابهة لحياة الدور.

ولكن التجربة اليوم لم تقنع الجميع بذلك لسوء الحظ، لأن المهمات لدى بعض الطلبة قد وظفت اليوم أيضا، في سبيل المهمات ذاتها وليس من أجل الفعل.

وسبب ذلك تحولت المهمات لديهم على الفور إلى «الأعيب» تمثيلية لا يقصد منها سوى العرض. لقد حدث ذلك عند فيسيكلوفسكى. كما كانت المهمة لدى آخرين، عند فيليا مينوفا مثلا، ذات طابع خارجى صرف، وقرينة من التصيب على الذات. وكذلك عند غوفوركوف حيث أفضت المهمة لديه إلى مجرد التباهى بالتقنية شأنه في ذلك علي الدوام هذا كله لا يمكن أن يعطى نتيجة حسنة ولا يستدعى الفعل، بل مجرد الرغبة في أن يتظاهر الممثل بأنه يفعل. أما بوشين فلم تكن المهمة لديه سيئة ولكنها كانت مهمة عقلانية جدا وأدبية. الأدب طبعاً شيء رائع، ولكنه ليس كل شيء في فن الممثل.

١٩ علم (..)

قال أركادى نيكولايفتش اليوم:

- أنواع المهمات المسرحية كثيرة جدا. ولكن ليست كلها ضرورية أو نافعة، بل إن الكثير منها ضار بالنسبة لنا. لذلك من المهم أن يكون الفنان قادرا علي التميز في نوع المهمة ليتجنب المهمات غير المطلوبة، ويختار المهمات المطلوبة حقاً، ويعمل علي ترسيخها.

وسأل مستفهما:

- وكيف يمكننا أن نعرفها.

- نحن نقصد بتعبير «المهمات المطلوبة»:

١ - المهمات الخاصة بجانبنا نحن الممثلين أولاً، لا الخاصة بذلك الجانب من الأضواء الأمامية حيث يجلس المتفرجون. أو بتعبير آخر المهمات الخاصة بالمسرحية والتي توجه نحو الشركاء الذين يؤدون الادوار الاخرى، وليس نحو المتفرجين في الصالة.

- ٢- مهمات الممثل - الانسان نفسه التى تشبه مهمات الدور.
 - ٣- للمهمات الابداعية والفنية، أى التى تساعد على تحقيق الهدف الاساسى من الفن، وهو خلق حياة روح الدور الانسانية، والتميز عنها تعبيرا ضيا.
 - ٤- المهمات الاصلية، الحية، الفاعلة، الانسانية، القادرة على دفع الدور إلى أمام، لا المهمات التمثيلية، الشريطية، الميتة، التى ليس لها صلة بالشخصية المصورة، ولا تستخدم إلا من أجل تسلية الجمهور.
 - ٥- للمهمات القادرة على اتقان الممثل والشركاء والمتفرج بصدقها.
 - ٦- المهمات الجذابة، المثيرة، القادرة على ايقاظ عملية المعاناة الاصلية.
 - ٧- للمهمات الصائبة، أى النموذجية بالنسبة للدور الذى يجرى أدائه، لا التقريبية بل المرتبطة بجوهر المؤلف الدرامى بصورة محددة تماما.
 - ٨- المهمات ذات المضمون الذى يتجاوب مع جوهر الدور، لا المهمات الضحلة التى لا تنس من المسرحية سوى سطحها.
 - بقي أن نحذركم من المهمات التمثيلية الآلية والميكانيكية الخطرة، المنتشرة بصورة واسعة فى عملنا، والتى تفضى مباشرة إلى الصنعة.
- وقلت ملخصا:
- أتمتع بفرغ، إذن ، بالمهمات الخارجية والداخلية، أى الفيزيولوجية والسيكولوجية ؟
- وأضاف تورسوف قائلا:
- وبالمهمات السيكولوجية الأولية أيضا.
- وسألت مستطهما:
- وما تكون هذه المهمات ؟
- تصوروا أنكم تدخلون هذه الحجرة، فتلقون التحية ثم تصافحوننى وتخزن رؤوسكم وتسلمون على. إن هذه المهمة هى مهمة اعتيادية، آلية، لا أثر فيها للناحية السيكولوجية.

وسأل فيونتسوف مستغرا:

- كيف! وهل يعنى ذلك أنه لا يجوز لنا القاء التحية على الخشبة؟

فسارع أركادى نيكولايفتش بطمئنه قائلا:

- فى استطاعتنا أن نلقى التحية بصورة آلية، ولكن، لايجوز أن نحب ونتألم ونكره وننفذ مهمات انسانية حية بصورة آلية، ميكانيكية بعيدة عن المعاناة، كما تحب أنت أن تفعل.

ثم استأنف أركادى نيكولايفتش شرحه قائلا:

- فى حالة أخرى أنت تمد يدك وتصافحنى محاولا أن تعبر لى بنظرة منك عن مشاعر الحب والاحترام والعرفان بالجميل. هذه المهمة هى مهمة اعتيادية، وتنطوى، فى الوقت نفسه، على عنصر سيكولوجى. اتنا نسمى هذا النوع من المهمات فى لغتنا بالمهمات السيكولوجية - الاولى.

واليكم حالة ثالثة. لنفرض أننا تشاجرنا بالأمس وأهنتك أمام الناس. وأنتى أريد، عند التقائنا اليوم، أن أقترب منك، وأمد لك يدى قاصدا بذلك أن أطلب الصفح، وأن أجعلك تفهم بأنى مذنب وأنى أرجو أن تنسى ماحدث.

إن عملية مد اليد لعدو الأمس ليست بالمهمة البسيطة أبدا، ونحتاج، قبل تنفيذها، إلى إعادة التفكير، وأن نخامرنا مشاعر كثيرة، وأن نتغلب على أنفسنا.

طبعاً، فى استطاعتنا أن نعتبر مهمة كهذه مهمة سيكولوجية، لا بل مهمة سيكولوجية على شئ من التعقيد أيضا.

ثم قال أركادى نيكولايفتش فى النصف الثانى من زمن الحصة:

- ومهما بلغت المهمة درجة من الصدق، فإن ميزتها الرئيسية والأهم يجب أن تبقى فى «قدرتها على الجذب» واجتذاب الممثل على وجه الخصوص. يجب أن تعجب المهمة الممثل وتستهو به بقوة جذب مغناطيسية تجعله يرغب فى تنفيذ المهمة فتكون هذه المهمة بمثابة العامل الذى يستفز ارادته الخلاقة.

ونحن نسمى المهمات التى تضطلع بجميع هذه الخصائص الضرورية للفنان مهمات ابداعية. ومن المهم ألا يتعدى تنفيذ هذه المهمات حدود مقدرة الممثل، وأن تكون ممكنة وقابلة للتحقيق، والا فانها سوف تقسر طبيعة الفنان حتما. واليكم مثالا على ذلك.

وهنا التفت أركادى نيكولا يفتش إلى أومونفيخ وسأله:

- ماهى مهمتك فى مشهد «الأقمطة» الذى تؤثر على غيره من مسرحية «براند» ؟
فأجاب أومونفيخ:

- إنقاذ الإنسانية.

- أرايتم! هل بمقدور أحد من الناس أن ينهض بهذه المهمة العظيمة ؟

أليس الأفضل أن نختار مهمة أسهل، ولتكن، فى البداية، مهمة جسمانية جذابة.

وقال أومونفيخ بخجل وقد ارتسمت على وجهه ابتسامة لطيفة:

- ولكن هل يمكن أن تكون جذابة هذه... المهمة الجسمانية ؟

- بالنسبة لمن ؟

وأجاب عالمنا السيكلوجى الخجول:

- للجمهور.

فقال توريسوف:

- لانهتم به وفكر بنفسك. فإذا كانت المهمة جذابة بالنسبة لك، فإن الجمهور سوف
يتبعك فى ذلك.

- ولكنها.. رغم هذا... لا تستيرنى. بوى أن أختار مهمة سيكلوجية.. هذا أفضل..

- سيكون لديك متسع من الوقت للوصول إلى ذلك. أما الآن، فلم يحن الأوان للانشغال
بالمسائل السيكلوجية والمهام المختلفة الأخرى. فاقصر اهتمامك، فى الوقت الحاضر،
على أبسط المهمات، أى بالمهام الفيزيولوجية، وفى استطاعتنا أن نضفى شيئاً من
الجاذبية على كل مهمة.

وراح يؤكد أومونفيخ باستحياء:

- ولكن، ليس فى استطاعتنا أن نفصل... الروح عن الجسم أبداً. من السهل أن نخلط...
أن نخطئ فجأة...

ووافق توريسوف قائلا:

- بالضبط! ففي كل مهمة فيزيولوجية، وفي تحقيقها، عنصر سيكولوجي، وبالعكس، ثمة عنصر فيزيولوجي في كل مهمة سيكولوجية. أنت لا تستطيع فصل كلا الجانبين أحدهما عن الآخر. ولنفرض أنك تريد أداء دور (ساليرى) في مسرحية بوشكين، موتسارت ساليرى. إن العالم النفسى عند (ساليرى) الذى عزم على قتل (موتسارت) هو معقد للغاية: فمن الصعب أن تتناول كأسا، وتصب فيه خمرًا، ثم تضع فيه سما، وتقدمه إلى صديقك العبقري الذى طالما سحرتك موسيقاه. على أن ذلك كله ماهو الا أفعال فيزيولوجية. ولكن ما أقوى العنصر السيكولوجي فيها! أو بالاحرى أن نقول إن تلك الأفعال ماهي الا أفعال سيكولوجية معقدة، ولكن، ما أقوى العنصر الفيزيولوجي فيها! خذوا أبسط فعل جسمانى كأن تقترب من شخص آخر ونصفه. ما أعظم المعاناة السيكولوجية المعقدة التى يبنى أن يجتازها المرء ليفعل ذلك بصورة صادقة! انكم اذا قمتم بعدد من الأفعال الفيزيولوجية مثل صب الخمر فى الكأس والصفعة، وبررتوها باستخدام كلمة «لوه» وبظروف مقترحة، واذا ما رغبتم، بعد ذلك، أن تحددوا أين ينتهى المجال الجسمانى ويبدأ المجال الروحي، فانكم ستجدون أن تقرير ذلك ليس بالامر الهين أبدا. وأن من أسهل الأمور أن تخطئوا بينها. ولكن لا يبنى أن تخافوا من ذلك، بل على العكس، أخطئوا أحدهما بالآخر، واستفيدوا من علم وضوح الخط الفاصل بين المهمات الفيزيولوجية والسيكولوجية. لا تبالغوا فى تحقيق الحدود بين الطبيعة الفيزيولوجية والطبيعة الروحية. افعلوا ذلك بصورة تقريبية، واستلهموا شعوركم متوخين دائما الميل نحو جانب المهمة الفيزيولوجي، ولن أعترض اذا ما أخطأتم فى ذلك، لأن هذا الخطأ من شأنه أن يكون مفيدا أيضا فى لحظة الابداع.

وسألنا بحيرة:

- كيف يمكن للخطأ الصريح أن يكون مفيدا؟

- لأنكم بفضل هذا الخطأ لن تخفوا شعوركم، وسيؤمنكم ذلك ضد القسر الداخلى. وسيساعدكم تنفيذ المهمة الفيزيولوجية تنفيذا صحيحا على خلق حالة سيكولوجية سليمة ومن شأن هذا التنفيذ أن يحول المهمة الفيزيولوجية إلى مهمة سيكولوجية، فنحن، كما قلنا آنفا، يمكننا أن نضفى أساسا سيكولوجيا على كل مهمة فيزيولوجية.

دعونا نقتصر، في الوقت الحاضر، على المهمات الفيزيولوجية، فهي أسهل وأكثر طواعية من حيث الإدراك والتنفيذ. اننا إذ نفعل ذلك، نقلل من خطر الوقوع في الاداء المصطنع. سنتكلم عن المهمات السيكلوجية عندما يحين وقت ذلك. أما الآن، فأتصحكم بالبحث، قبل كل شيء، عن المهمة الفيزيولوجية فيما تقومون به من تمارين و(أنودات) ومقطعات وأدوار.

.. .. . عام (..) ١٩

لما مسائل مهمة في برنامج اليوم: كيف نستخلص المهمات من الوحدة. وتتلخص التقنية السيكلوجية في هذه العملية في أن نبتكر للوحدات، موضوع البحث، تسميات مناسبة تميز جوهرها الداخلي.

وقال غوفوركوف ساخرا:

- وما الحاجة إلى طقوس العباد هذه؟

فأجابه أركادى نيكولايفتش على ذلك قائلا:

- هل تعلم مايعنيه الاسم الذي نتبع في العثور عليه ليعبر تعبيرا صادقا عن جوهر الوحدة الداخلية؟

إن هذا الاسم هو تركيب الوحدة وغلاصتها. ومن الضروري للحصول عليه أن «ننقع» الوحدة ثم نعتصر منها الجوهر الداخلي ونبلوره، ثم نجد تسمية ملائمة لهذه «البلورة» الناتجة. فالممثل، وهو يبحث عن الكلمة المناسبة، إنما يسهر، في الوقت نفسه، أعماق الوحدة، ويلرسها وبلورها، ويركبها. وهو عندما يشر على الاسم المناسب، يكون قد عثر على المهمة أيضا.

إن الاسم الصحيح الذي يحدد جوهر الوحدة هو الذي يكشف عن المهمة التي تتطوى عليها هذه الوحدة.

ثم قال أركادى نيكولايفتش:

ولفهم هذا العمل بطريقة عملية، سنطبقه على مقتطف «الاقمطة» من مسرحية (براند) ولنتناول الوجدتين الأوليين، أو المشهدين الأولين سأذكركم بمضمونهما.

لقد فقدت (أغنس)، زوجة القس (براند)، ابنتها الوحيد. وهاهي ذى في غمرة حزنها توضب أقمطة الطفل وملابسه ولعبه ومختلف الأشياء - الذخائر المتبقية بعده ويشتغل كل

شيء يدموع الأم التي أصابتها الحسرة، وراح قلبها ينفطر تحت وطأة الذكريات. لقد حلت الكارثة لأنهم يعيشون في مسكن رطب غير صحي. وكانت قد توسلت إلى زوجها أن يفاذر الأبرشة منذ أن مرض الطفل. ولكن (براند) المتعصب والأمين لفكرته رفض التضحية بواجهه كقس من أجل انقاذ أسرته. ولقد أدى هذا الرفض إلى حرمانها من ولدها.

وأذكركم الآن بمضمون الوحدة الثانية أو المشهد الثاني. يدخل (براند). انه يتعذب ويعانى بسبب (أغنس). ولكن فكرته العصبية عن الواجب تضطره إلى التصرف بقسوة فيأخذ باقناع زوجته كي تعطى إحدى الفجريات الأشياء واللعب المتبقية بعد وفاة الطفل، لأن هذه الأشياء واللعب تعيق (أغنس) عن الاستسلام للرب، وعن تنفيذ المبدأ الاساسى الذى تسير عليه حياتهما ألا وهو خلع القرب.

والآن، لخصوا جوهر هاتين الوحدتين الداخلى، وابتكروا لكل منهما التسمية المناسبة. وقال غوفوركوف:

- ولكنى لا أرى ما يحتاج إلى تفكير؟ كل شيء واضح هنا. إن تسمية المهمة الاولى هي «حب أم»، أما تسمية المهمة الثانية فهي «واجب رجل متعصب». ووافق توريسوف قائلا:

- حسنا، ليكن ذلك، فأنا لا أريد أن أدخل فى تفاصيل عملية بلورة الوحدة ذاتها. وسندرس هذه العملية بالتفصيل عندما نتناول الدور والمسرحية.

أما الآن فاتضحكم ألا تحددوا تسمية المهمة باسم الوصف أبدا. واحفظوا ذلك لتسمية الوحدة. أما المهمات المسرحية فيجب تحديدها بصيغة الفعل حتما.

وسألنا بحيرة:

- وما السبب؟

- فى استطاعتي الاجابة على هذا السؤال. ولكن يجب أن تجربوا بأنفسكم أولا، وأن تنفذوا بواسطة الفعل المهمتين اللتين جرى تحديدهما منذ قليل باسم الوصف وهما: ١ حب أم ٢ واجب رجل متعصب.

واضطلع كل من فيوتسوف وفيلياستوفا بهذه المهمة. فجعل الأول الغضب يبدو على وجهه. وأخذ يحملق بعينيه، واستقام بظهره وشده إلى درجة التخشب. ثم أخذ يخطو بصلابة على الأرض، ويخبط بتعليه، ويتكلم بصوت جهورى، ويذل مزيدا من الجهد،

أملا بذلك أن يكسب نفسه صفة الصلابة والقوة والحزم للتعبير عن واجب ما «بصفة عامة». ولقد تصنعت فيليامينوفا في أدائها وحاولت التعبير عن الرقة والحب. بصفة عامة أيضا.

وبعد أن انتهيا من أدائهما قال أركادى نيكولا يفتش:

- ألا تريان أن اسمى الوصوف اللذين حددتما بهما مهمتيكما قد حملا أحدهما إلى أداء شخصية يزعم أنها شخصية إنسان متسلط، والآخر إلى أداء انفعال يزعم أنه حب أم؟ لقد قمتما بعرض أناس السلطة والحب أما أتنما فلم تكونا هؤلاء الناس. ولقد حدث ذلك لأن اسم الوصوف يتحدث عن تصور، عن حالة معينة، أو صورة، أو ظاهرة.

واسم الوصوف، إذ يتحدث عن ذلك، يحدد هذه التصورات بصفة مجازية أو شكلية فقط. دون أن يحاول الإشارة إلى الفعلية أو الفعل. في حين أن كل مهمة يجب أن تكون مهمة فعالة.

وراح غوغور كوف يجادل قائلا:

- أرجو المذرة، فأنتم تقولون إن في استطاعة اسم الوصوف أن يستعرض، وأن يصور ويظهر، وهذا كله من الفعل!

- صحيح، ولكنه ليس ذلك الفعل الأصيل، الثمر والهادف الذي يتطلبه فننا على الخشبة، بل انه فعل تمثيلي «تشخيصي» نحن لا نعترف به، ونعمل على طرده من المسرح.

ثم أردف أركادى نيكولا يفتش يقول:

ولننظر الآن ماذا يحدث لو أننا استخدمنا فعلا مناسباً بدلا من اسم الوصوف في تسمية المهمة.

وسألنا نطلب توضيحاً:

- وكيف يتم ذلك؟

فأجاب تورسوف:

- ثمة وسيلة بسيطة من أجل ذلك وهي قبل أن نسموا الفعل ضعوا كلمة «أريد» أمام الاسم الذي تحولونه: «أريد أن أفعل ... ماذا؟»

وسأحاول أن أريكم هذه العملية بالمثال: لنفرض أننا نقوم بالتجربة على كلمة «السلطة»
ضعوا قبلها كلمة «أريد» فتصبح: «أريد السلطة». إن رغبة كهذه هي رغبة عامة وغير
واقعية. ومن أجل أن تيمثوا الحياة فيها أدخلوا هدفا محددا، فإذا ما بدا لكم هذا الهدف
جذابا فسينشأ في داخلكم معنى وميل إلى القيام بفعل لتحقيق الهدف. ويجب أن نحدد
هذا الفعل بتسمية لفظية صائبة تعبر عن جوهره الداخلي. وسيكون ذلك فعلا محددا
ومهمة حية فاعلة، لا مجرد تصور سلبى أو مفهوم يخلقه لنا اسم الوصف.

وسألت مستفهما:

– وكيف نعر على هذه الكلمة؟

– قل لنفسك: «أريد أن أفعل .. (ماذا) .. لأحصل على السلطة؟». أجب على هذا السؤال
وستعرف ما يجب عليك فعله.

وقال فيونتسوف مقرا على الفور:

– أريد أن أكون رجلا ذا سلطة.

ولاحظ أركادى نيكولايفتش قائلا:

– كلمة أكون تشير إلى حالة سكون، انها تقتصر إلى الفعالية التي يجب أن تتوافر للمهمة.
وقالت فيليا مينوفا مصححة:

– أريد أن أحصل على السلطة.

– هنا أقرب إلى الفعالية بعض الشيء، ولكنه عام جدا، ولا يمكن تحقيقه على الفور.

وبالفعل، حاولى أن تجلسى على هذا الكرسي، وارغى فى الحصول على السلطة «بوجه
عام». نحن بحاجة إلى مهمة محددة تكثر، قريبة وواقعية وقابلة للتحقيق، فليس كل فعل
يمكن أن يكون صالحا كما ترين، ولا كل كلمة قادرة على دفعنا إلى القيام بفعل
نشط مثمر. يجب الاصطلاح بالمقدرة على اختيار اسم المهمة.

واقترح أحد الطلبة قائلا:

– أريد أن أحصل على السلطة لأسعد الانسانية.

فقال أركادى نيكولايفتش مترضا:

– هذه عبارة جميلة، ولكن يصعب الايمان بإمكانية تنفيذها فى الواقع.

وقال شوستوف مصححاً:

- أريد السلطة لأنعم بالحياة، وأعيش حياة مريحة، وأتمتع باحترام الناس، وأحقق رغباتي وأرضى حبي لذاتي.

- هذه رغبة أكثر واقعية وأقرب إلى التحقيق. ولكننا نحتاج لتنفيذها إلى معالجة عدد من المهمات المسهدة. إذ لا يمكن بلوغ هذا الهدف النهائي بصورة مباشرة، لا يمكننا أن نصل إليه بخطوة واحدة. هيّا، اصعد أنت أيضاً الدرجات المفضية إلى مهتك، وقم بتعدادها.

- أريد أن أبدو عملياً وحكيماً ليثق بي الناس، أريد أن أتميز، وأن أدارى، وأن استقطب الانتباه الغ

وبعد ذلك عاد أركادى نيكولا يفتش إلى مشهد «الاقمطة» من مسرحية «براند»، وأدخل عليه الاقتراح التالي كي يجذب جميع الطلبة إلى العمل:

- ليضع جميع الرجال أنفسهم في مكان (براند) وليبتكروا تسمية لمهته. إنهم أقدر على فهم عالمه النفسي. ولتقم النساء بدور (آغنس)، إذ أن إدراك دقات الحب الأتوى، وحب الأم أقرب إليهن.

واحد، اثنان، ثلاثة! ولتبدأ المباراة بين الرجال والنساء!

- أريد أن أسطر على (آغنس) لأدفعها إلى التضحية، وأنقذها، وأسدد خطاياها. وما كنت أنهى عبارتي حتى هجمت النساء على، وقلقتى برغباتهن:

- أريد أن أذكر ققيدي!

- أريد أن أقرب منه! أريد أن أستانس به!

- أريد أن أعالجه، أن أداعبه، أن أعنى به!

- أريد أن يبعث حيا!

- أريد أن أتبع ققيدي!

- أريد أن أشعر بقربه مني!

- أريد أن أحس بوجوده بين الأشياء!

- أريد أن أُنقِذَه ليعود إلى من القبر!

- أريد أن أُرْجِعه إلى!

- أريد أن أنسى أنه مات!

- أريد أن أخفف من حزنِي إليه!

وارتفع صراخ مالموليتكوفا أعلى من أصوات الاغنيات وهي تقول:

- أريد أن أنشِث به فلا نفرق!

وأعلن الرجال بدورهم:

- مادام الأمر على هذه الصورة فستناضل! - أريد أن أمي (آغنس) وأن أستميلها نحوي!

أريد أن أَلطفها! - أريد أن أجعلها تشعر بأنني أفهم عذابها! أريد أن أصور لها الفرح

الذي سيغمرها بعد أدائها الواجب! - أريد أن أشرح لها مهمات الإنسان العظيمة.

وتصاحت النساء في الإجابة على ذلك:

- اذن، فأننا أريد أن نثير شفقة زوجي من خلال عذابِي! - أريد أن يرى دموعي! وصرخت

مالموليتكوفا:

- أريد أن أنشِث به بقوة أكبر فلا أتخطئ عنه!

وجاء الرد من الرجال:

- أريد أن أخففها بمسؤوليتها أمام الإنسانية! - أريد أن أهددها بالمقاب والفراق! أريد أن أعير

لها عن اليأس إزاء استحالة تفاهمتنا!

ولقد كانت أفكار ومشاعر جديدة تتولد أكثر فأكثر طوال هذه المناوئة النارية، وتتطلب

أفعالا مناسبة للتعبير عنها، كما أن الأفعال بدورها كانت تستدعي ميولا داخلية إلى

الفعل.

لقد دخلت في صراع مع النساء عندما كنت أسعى إلى إقناعهن، وانتابني إحساس

كمن انتهى لغوره من أداء مشهد ما، بعد أن استنفدت جميع المهمات التي أملاها علي.

كل من الذهن والشعور والارادة. ولقد تركت لدى هذه الحالة شعورا بالرضا.

وقال أركادى نيكولايفتش:

- إن كل مهمة من المهمات التي اخترتموها هي مهمة صادقة على نحو ما، وهي مهمة تستدعي قنرا ما من الفعل. فمهمة «أريد أن أتذكر طفلي الفقيد» قد لا تقول شيئا للنوى الطباع الحادة ولا تستهوي مشاعرهم، يفضلون عليها مهمة «أريد أن أتثبت به، وأن لا أتخلى عنه أبدا». ماذا؟ أشياء وذكريات وأفكار يستثيرها الفقيد. ولكننا لو اقترحنا هذه المهمات ذاتها على أناس آخرين فقد يظلون إزاءها باردين. من المهم أن تختبئ المهمة الممثل، وتستثير مشاعره.

والآن، أعتقد أنني قد دفعتكم من خلال التجربة العملية إلى الإجابة عن السؤال الذي وجهتموه إلى وهو: «لماذا يجب استخدام صيغة الفعل حتما بدلا من اسم الوصف في تحديد المهمة».

هنا كل ما أستطيع قوله لكم الآن بصدد الوحدات والمهمات. أما ما تبقى، فسأقوله لكم مع عمر الزمن، عندما تزداد معرفتكم بفننا وتقنيته السيكلوجية، وعندما تتوافر بين أيدينا مسرحية ودور تستطيع تقسيمهما إلى وحدات ومهمات.

٨ - الإحساس بالصدق والإيمان

.. :.. .. عام (١٩

واجهتنا في حصة اليوم لافتة كتب عليها.

الإحساس بالصدق والإيمان

وقبل أن يبدأ الدرس كان الطلاب مشغولين في البحث عن حافظة نقود مالوليتكوف، تلك الحافظة التي كانت تفقدتها صاحبها بين حين وآخر. وفجأة، تنامي إلى أسماعنا صوت أركادي نيكولايفتش القوى. فقد كان يراقبنا من الصالة منذ مدة طويلة.

- ما أجمل الصورة التي يقدم بها إطار المسرح مايجرى أمام أضوائه! لقد كنتم مخلصين في معاناتكم وأنتم تبحثون، واتسمت أفعالكم بطابع الصدق الذي أنتمت به، وقنتم بتنفيذ المهمات الفيزيولوجية بدقة، فجاءت محددة وواضحة، وكان الانتباه مركزاً، فقامت عناصر الإبداع الضرورية بحملها على نحو صحيح ومنسجم.

ثم استخلص فجأة قائلاً:

- وباختصار، لقد رأيت أمامي على الخشبة فناً حقيقياً.

واعترض الطلاب قائلين:

- لا أى فن هنا؟ إنه الواقع. صدق حقيقى أو «قصة حقيقية» كما تطلقون على ذلك.

- حسنا، أعيدوا هذه «القصة الحقيقية».

وأعدنا الحافظة إلى مكانها السابق، وشرعنا في البحث عن شيء وجدناه ولم تعد ثمة حاجة للبحث عنه. وبالطبع، لم نتجع في ذلك أبدا.

فقال أركادى نيكولايفتش متقلدا عملنا:

- لا، لم أشعر هذه المرة لا بالمهجات، ولا بالأفعال، ولا بالصدق الاصيل.. ولكن لماذا لا نستطيعون تكرار ما اتفق لكم معاناته منذ قليل في الواقع؟ مع أنه كان يبدو أن لا حاجة للمرء إلى أن يكون ممثلا ليقوم بذلك، بل يكفي أن يكون شخصا عاديا. وشرع الطلاب يشرحون لتورنيسوف بأنهم كانوا يحتاجون إلى البحث في المرة الأولى، بينما لم تعد ثمة حاجة إلى ذلك في المرة الثانية، ولذلك اكتشفوا بأن تظاهروا بالبحث، في المرة الأولى كانوا لزاء واقع حقيقي، أما في المرة الثانية فلم ينشأ سوى تقليد هذا الواقع، وعرض له، وكذب.

واقترح أركادى نيكولايفتش قائلا:

- اذن، قوموا بأداء ذلك المشهد بعيدا عن الكذب. أدوه بالصدق وحده. فقلنا بتردد:

- ولكن.. ليس الأمر بهذه البساطة. لابد لنا من أن نستعد، وأن نتدرب ونعاني...

- أن تعانوا؟... ولكن، ألم تعانوا ذلك عندما كنتم تبحثون عن الحافظة؟

- كان ذلك واقعا، أما الآن فنحن نحتاج إلى خلق الفكرة المبتدعة ومعاناتها! وسأل تورنيسوف مستفهما:

- وهل هذا يعني أن معاناتنا على الخشبة تختلف عن مثيلتها في الحياة؟

وهكذا قادنا أركادى نيكولايفتش خطوة خطوة، وبالاعتماد على مزهد من الأسئلة والتوضيحات إلى ادراك أن الصدق الاصيل والایمان بهذا الصدق ينشآن على صعيد الواقع الحقيقي بصورة تلقائية. فعندما كان الطلاب يبحثون على الخشبة عن الشيء المفقود تولد صدق حقيقي وایمان حقيقي بهذا الصدق. ولقد حدث ذلك لأن ما كان يجري على الخشبة لم يكن أداء، بل واقعا حقيقيا.

ولكن عندما لا يكون ثمة واقع على الخشبة وعندما يكون ما يجري عليها مجرد أداء، فإن خلق الصدق والإيمان يتطلب تحضيرا تمهيدا. وتلخص هذا التحضير في ولادة

الصدق والإيمان في البداية على صعيد الحياة المتخيلة، أى على مستوى الابتداع الفنى، ثم ينقلان من هذا الأخير إلى الخشبة.

فلكى نستدعى صدقا حقيقيا فى أنفسنا، ونقوم بالبحث على الخشبة عن الحافظة التى جرى البحث عنها منذ برهة وجيزة فى الواقع يجب أولا: أن نستخدم الرفاعة داخل أنفسنا لننقلنا إلى مجال الحياة المتخيلة، ولنخلق ثمة ابتداعا المشابه للواقع. فى أثناء ذلك سيساعدنا كل من كلمة «لوه» السحرية، والظروف المقترحة المستوعبة بصورة صحيحة على الاحساس بالصدق المسرحى وعلى الإيمان به وخلقه على الخشبة. وهكذا، فإن الصدق فى الحياة يطلق على ما هو كائن وموجود ويعرفه الإنسان بالتأكيد. أما على خشبة المسرح، فإن ما يطلق عليه الصدق هو غير موجود فى الواقع. ولكن يمكن أن يقع.

وسأل غوفوركوف:

- أرجو الملمرة. عن أى صدق يمكن أن يجرى الحديث فى المسرح، إذا كان كل ما يجرى على الخشبة مجرد ابتداع وكذب، ابتداء من مسرحية (شكسبير) نفسها، وانتهاء بالخنجر مصنوع من الورق المقوى الذى يطعن به (عطيل) نفسه؟
فأجاب أركادى نيكولايفتش مترضيا:

- إذا كان ما يضيرك هو أن الخنجر مصنوع من الورق المقوى بدلا من الفولاذ، فتسمى هذه القطعة الأكسسوارية الفظة على الخشبة كنها، وتسم بسببها الفن كله بالكذب، ويجعلك هذا تكف عن الإيمان بأصالة الحياة المسرحية، فأرجوا أن تعلم أنك القول بأن ماله أهمية فى المسرح ليس المادة التى صنع منها خنجر (عطيل) سواء كانت معدنا أو ورقا مقوى، بل المهم هو أن يكون شعور الفنان الذى يبرر انتحار (عطيل) شعورا صادقا ومختلعا وأصيلا. إن المهم هو الكيفية التى يمكن أن يتصرف بها الإنسان - الممثل لو أن شروط حياة (عطيل) وظروفها كانت حقيقة، ولو أن الخنجر الذى يطعن به نفسه كان حقيقيا أيضا.

قرر إذن ما هو الشئ المهم والأكثر اقتناعا بالنسبة لك، أهو إيمانك بوجود صدق حقيقى فى المسرح وفى وقائع المسرحية وأحداثها والعالم المادى كله، أم أن يكون الشعور الذى تولد فى روح الفنان واستدعائه الابتداع المسرحى غير الموجود فى الواقع شعورا أصيلا وصادقا؟

نحن في المسرح نتحدث عن صدق الشعور هنا. هذا هو الصدق المسرحي الذي يحتاج إليه الممثل في لحظة إبداعية. ولا وجود لمن أصيل بعيدا عن الصدق والايمان به! وكلما اشتدت واقعية الوضع المحيط على الخشبة، وجب أن تقترب معاناة الفنان دوره إلى السمة الطبيعية المضوية.

على أننا غالبا ما نجد على الخشبة شيئا مختلفا تماما. فثمة يخلقون وضعا واقعيا ينم كل ما فيه من ديكورات وأشياء عن الصدق، بيد أنهم يهملون، أثناء ذلك، أصالة الشعور نفسه. ومعاناة هؤلاء الذين يؤدون أدوارهم. ومن شأن عدم التطابق هذا بين صدق الأشياء وصدق الشعور أن يؤكد على اختصار أداء الأدوار إلى الحياة الأصلية تأكيداً قويا.

ولكى لا تقوموا في هذا الخطأ، حاولوا أن تبرروا تصرفاتكم وأفعالكم على الخشبة بكلمات «لوه» وبظروف مقترحة بتكرونها بأنفسكم. فأنتم لن تستطيعوا إرضاء احساسكم بالصدق وإيمانكم بأصالة مآثرتون إرضاء تاما الا من خلال هذه العملية الإبداعية التي نسميها عملية «التبرير».

وأردت أن أفهم ذلك الشيء المهم الذي تحدث عنه تورسوف فهما تاما، فطلبت منه أن يصوغ لنا في كلمات موجزة ماهية الصدق في المسرح. واليكم مقاله في هذا الصدق:

- إن الصدق على الخشبة هو ما تؤمن به ايماننا مخلصا سواء كان في أنفسنا أو في نفوس شركائنا في المشهد. إذ لا يمكن فصل الصدق عن الايمان أو هذا الأخير عن الصدق لأن أحدهما لا يتواجد بعيدا عن الآخر، كما لا يمكن للمعاناة، أو الابداع، أن يتواجدا بمعزل عن كليهما.

إن كل ما يحدث على الخشبة يجب أن يكون مقنعا للممثل نفسه، ولشركائه في المشهد، وللجمهور. وأن يولد في أنفسنا الايمان بإمكانية حدوث عمليات شعور في الحياة الواقعية مشابهة لتلك التي يعاينها الفنان المخلق على الخشبة.

يجب أن يمهز الايمان بصدق مآثرتيه من مشاعر وما يصدر عنا من أفعال خائنة على كل لحظة من لحظات تواجدنا على الخشبة.

واختتم أركادى نيكولا بفتش حصته قائلا:

لقد حدثتكما في هذه الحصّة عن الصدق الداخلي وعن الإيمان الساذج بهذا الصدق الضروريين للممثل على الخشبة.

كنت اليوم فى قسم الصوت والمؤثرات فى المسرح. ولقد جاء أركادى نيكولايفتش فى فترة الاستراحة إلى ردهة الممثلين وبدأ حديثاً مع الممثلين ومعنا نحن الطلبة. وقال متوجهاً نحونا - شوشوف وأنا - بصورة عابرة:

- من المؤسف جداً أنكما لم تشاهدا تدريب اليوم فى المسرح! عندئذٍ لاتضح لكما ماهية الصديق الاصيل والايهان به على الخشبة. تكمن المسألة فى أننا نقوم الآن بالتدريب على مسرحية فرنسية قديمة تبدأ بالمشهد التالى: تدخل فتاة صغيرة الغرفة ماهرة، وتعلن أن دميتها تتوجع من معدتها. يقترح عليها أحدهم أن تقدم دواء للدمية، فتخرج الفتاة مسرعة، ثم تعود بعد بعض الوقت وتعلن أن مريضتها قد شفيت. هذا هو مضمون المشهد الذى ينتهى على اسمه فيما بعد مسرحية «الآباء اللاشعوريون» التراجيدية.

يبد أنهم فى المسرح لم يمشروا على دمية بين قطع الاكسسوار، فأخذوا عوضاً عنها قطعة من الخشب، ولفوها بقماش خفيف جميل المنظر، وأعطوها للفتاة الصغيرة التى كانت تؤدى الدور. ولقد تعرفت الطفلة فى قطعة الخشب على ابتها وهبتها قلبها المحب كله على الفور. يبد أن المشكلة هى فى أن أم الدمية الصغيرة لم تكن متفقة مع مؤلف المسرحية على طريقة معالجة المدة: فهى لم تكن تعترف بالدواء وتفضل عليه غسيل المدة. ولقد جاء التعديل التحريرى المناسب الذى أجرتة الممثلة مكتملاً بهذا المعنى، فقد بدلت الفتاة الصغيرة كلمات المسرحية بكلماتها الخاصة. وجاءت أثناء ذلك بذرائع مبررة تماماً استوحتها من تجربتها الخاصة: فقد علمتها التجربة أن غسيل المدة اللطيف وأكثر فعالية من الملمين.

وعند انتهاء التدريب لم تشأ الطفلة أن تفرق عن ابتها أبداً، فعامل الاكسسوار قد أعادها عن طيب خاطر الدمية الوهمية، أى قطعة الخشب، ولكنه لم يستطع أن يعطوها قطعة القماش التى كانت ضرورية للعرض المسالى. وهذا هو سبب الفاجعة التى عبرت عنها الطفلة بزعيق وبكاء لم تتوقف عنهما الا بعد أن اقترحوا عليها أن تستبدل قطعة القماش الخفيفة الجميلة بقطعة أخرى من الجوخ الرخيص ولكن الدافئ، ولقد وجدت الفتاة الصغيرة أن الدفء أنفع من جمال قطعة القماش ورونتها فى حال تلبك الامعاء، فوافقت على الاقتراح عن طيب خاطر.

وقال ثورسوف مفتتا:

- أرايتم إلى هذا الايمان، وهذا الصدق.

هو ذا من يجب أن تتعلم منه الاداء.

ثم أردف يقول:

- تستيقظ ذاكرتي هادئة مرة أخرى: لقد دعوت، ذات مرة، احدى قريباتي الصغيرات بالضفدعة لأنها كانت تقفز على السجادة، فأخذت الفتاة الصغيرة على عاتقها أداء هذا الدور أسبوعا كاملا، ولم تعد تنتقل في البيت الا على أربع، لا بل انها كانت تجلس تحت الطاولات، وخلف الكراسي، وفي زوايا الغرفة مختفية عن أنظار الناس والمربية عدة أيام.

وفي مرة أخرى امتدحوها لأن جلستها حول مائدة الغداء كانت رزينة تماما مثلما يفعل الكبار. فتحولت الفتاة للعب المروعة، في الحال، إلى فتاة مهذبة مفرطة في تأديتها، بل راحت تعلم مربيتهها قواعد السلوك، ولقد مر في حياة أهل البيت أهنا أسبوع لم يسمعو فيه صوت الفتاة الصغيرة أبدا. تصوروا، أن تكبح فتاة صغيرة حيويتهما الداخلية أسبوعا كاملا بملء رغبتها مجرد اللعب، وأن تجد متعة في هذه التضحية الكبيرة! ألا يعتبر هذا برهان على مرونة الخيال، وقدرته على الاستجابة، وعلى قناعة الطفل السريعة في اختيار مواضيع الاداء! ليس هذا ايمانا بأصالة فكرتها المبتدعة وصدقها!

وما يمت على الدهشة المدة الطويلة التي يستطيع الأطفال خلالها تركيز انتباههم على موضوع واحد وفعل واحد. فهم يشعرون بالسرور من تواجدهم في حالة واحدة لا تتغير، وفي اهاب شخصية اختاروها حسب ذوقهم. لا بل توهم الحياة الحقيقية الذي يخلقه الأطفال في الاداء هو من القوة بحيث يصعب عليهم العودة من هذا التوهم إلى الواقع. إنهم يجعلون من كل مايقع تحت أيديهم فرحا لأنفسهم. يكفي أن تقول: (كأن) حتى تجد الروح المبدع وقد أخذ يخفق في داخلهم.

ان كلمة (كأن) هذه لدى الأطفال هي أقوى بكثير من كلمتنا السحرية «لوه».

ثمة ميزة أخرى لدى الأطفال يجب أن نأخذها عنهم أيضا، فهم يعرفون مافى استطاعتهم أن يؤمنوا به وما لا تجب ملاحظته. فالطفلة التي حدثكم عنها الآن كانت تقدر شعور الأم حق قدره، وفي الوقت نفسه، كانت قادرة على عدم ملاحظة قطعة الخشب.

فليوجه الممثل أيضا انتباهه نحو ما يستطيع الإيمان به على الخشبة، فلا يلاحظ ما يحيطه عليها. وسوف يساعده ذلك على نسيان فتحة (البورتال) السوداء، وشرطيات الأداء أمام الجمهور.

عندما تقتربون في الفن من صدق الأطفال وإيمانهم بهذا الصدق وهم يلعبون، عندئذ، سيكون في استطاعتكم أن تصبحوا من كبار الفنانين.

... .. عام (..) ١٩

قال أركادى نيكولايفتش:

.. لقد حدثتكم حول أهمية الصدق ودوره في العملية الإبداعية، ولتتكلّم الآن عما هو نقیض هذا الصدق، عن الكذب على الخشبة.

أرى أنه يهشكم أن أفرق بين هذين المفهومين وأضعهما على التضاد، ولكنني أفعل ذلك لأن الحياة نفسها تتطلب ذلك.

فشمة كثيرون من القائلين على إدارة المسرح والفنانين والمتفرجين والنقاد يفضلون الشرطية والطابع المسرحي والكذب على خشبة المسرح.

ويعود ذلك لدى بعضهم إلى ذوقهم الرديء الفاسد، ولدى بعضهم الآخر إلى نوع من البطر. فهؤلاء الاخيريون يطلبون على غرار النواقين المتأقنين في طعاهم، الأعمال الحادة الحرقة على الخشبة، ويحبون التوايل، سواء في الاخراج، أو في أداء الممثلين. إنهم يحتاجون إلى مشاهدة شيء خاص ولا وجود له في الحياة، فقد سئموا من الواقع الحقيقي، ولا يريدون أن يلتقوا به على الخشبة. انهم يقولون «المهم ألا يكون كما في الحياة»، وللابتعاد عن هذه الحياة، تجدهم يحثون على الخشبة عن مزيد من الانحرافات الحادة.

ويتم تبرير ذلك كله بكلمات ومقالات ومحاضرات علمية ونظريات محدثة يزعمون انها جاءت نتيجة فهمهم دقائق الفن فهما أيقنا. فهم يقولون: «نحن نحتاج إلى الشيء الجميل في المسرح! نريد أن نستريح ونمرح ونضحك في العرض لا أن نعانى ونبكى» بينما يقول آخرون «يكفينا ما نصادفه في الحياة من كدر».

وعلى النقيض من هؤلاء، ثمة كثيرون من قادة المسرح والفنانين والمتفرجين يفضلون في المسرح الخاصية الحياتية، والسمة الطبيعية، والمذهب الواقعي، أي الصدق، ولا يعترفون

بغير ذلك. فهم لا يخافون الانطباعات القوية التي تظهر الروح في المسرح، ويريدون أن يشاركوا في حياة المسرحية مشاركة غير مباشرة من خلال ضحكهم ودموعهم ومعاناتهم. إنهم ينتظرون من المسرح أن يعكس لهم «حياة النفس الإنسانية» الأصلية.

وأضيف إلى ما ذكرت أنه يحدث، في كلا الحالتين، تطرف تبلغ فيه الحدة والانحرافات حدود التشويه، وتفرض البساطة والطبيعة، إلى تخوم الذهب الطبيعي الصرف. وفي الحالتين، ينجم عن هذا التطرف تكلف رديء في الأداء.

إن ماقلته آنفا هو الذي يدفعني إلى الفصل بين الصدق والكذب، وإلى الحديث عنهما كل على انفراد.

والجدير بالذكر أن حب الصدق أو الكذب وكرههما شيء، وأن....

وهنا تذكر أركادى نيكولايفتش، فجأة، شيئا ما، وبعد فاصل صمت، توجه دون أن يكمل جملة التي بدأها، نحو ديمكوف وأومنوفيتش قائلا:

— قوما بأداء مشهد «القمطة» الأثير لديكما من مسرحية «براند».

وقاما بتنفيذ ما طلب منهما بجدية مؤثرة، ولكن كالعادة مع بذل مزيد من الجهد. وتوجه أركادى نيكولايفتش نحو ديمكوف وقال:

— لماذا أنت خجلة وغير واثقة من نفسك كما يكون الهواة عادة؟

ولزمت ديمكوف الصمت. انكمشت على نفسها، وعضت طرفها.

— وما الذي يعيقك؟

— لا أدري! فأنا لا أؤدي كما أشعر... أقول الكلمة وفي الحال تراودني الرغبة في استرجاع ما قلت.

— وما السبب في ذلك؟

وظل أركادى نيكولايفتش يسألها مستفهما إلى أن اعترفت أخيرا بخوفها الشديد من التكلف والتصنع في الأداء، فتثبت نورسوف بكلماتها هذه وقال:

— أأنت تخافين من الكذب إذن؟

واعترفت ديمكوف بذلك.

ثم التفت لورتسوف نحو أومونفيخ وسأله مقتضيا:

- وأنت؟ ما هو سبب صرفك قدرا كبيرا من المحاولات والجهد والقواصل المرهقة في أدائك؟

- للوصول إلى العمق، أريد أن أتغلغل... أن أتشبث بكل كلمة وشعور حتى في نفسى .. أريد أن أكون إنسانا تنبض فيه الروح وتخفق، يجب أن أؤمن، أن أقتنع....

- كنت تبحث إذن عن الصدق في نفسك. عن الشعور والمعاملة وما وراء النص؟ أليس كذلك؟
- بالضبط!

وتوجه أركادى نيكولا بفتش نحو الطلاب وقال:

- هذان نموذجان من الممثلين كلاهما يكره الكذب على الخشبة، ولكن كل منهما يكرهه على طريقته. فديمكوف، مثلا، يخافه خوفا شديدا، وتطليه وحده انتباهها كله. إنها، في أثناء تواجدها على الخشبة، لا يسمح لها أن تذكر الصدق لأن خوفها من الكذب يسيطر عليها تماما. طبعا، لا يمكن الحديث عن الابداع في مثل هذه الحالة من الاستعداد الكامل.

وتنشأ هذه الحالة من الاستعداد عند أومونفيخ أيضا، ولكن ليس بسبب الخوف من الكذب، بل من جراء حبه العنيف للصدق لذاته. إنه لا يفكر بالأول أبدا لأنه مأخوذ بالثاني كلياً. فهل من حاجة إلى القول بأن التضال ضد الكذب، شأنه في ذلك شأن حب الصدق لذاته، لا يمكن أن يفضيا سوى إلى التكلف في الأداء!

لا يجوز أن نصعد خشبة المسرح وليس في رأسنا سوى فكرة ملازمة هي «المهم ألا نتصنع» كما لا يمكن أن يشغلنا اهتمام واحد هو خلق الصدق مهما كلف الأمر. فنحن من جراء أفكار كهذه لن نحصل على نتيجة سوى الكذب.

وسألت المسكينة ديمكوف وهي تكاد تتحب:

- ولكن، كيف أتقذ نفسى من ذلك؟

- ثمة سؤالان يمكن أن نشحذ بهما العملية الابداعية مثلما نشحذ الشفرة على المسن. فعندما تسيطر عليك فكرتك الملازمة بهدد الكذب، اسألى نفسك وأنت تقفين أمام أضواء المسرح المتوهجة:

«أفعل أنا أم أناضل ضد الكذب؟»

فنحن نصعد الخشبة لا من أجل النضال ضد عيوبنا، بل لنقوم بفعل أصيل ومشمر وهادف، وإذا بلغ هذا الفعل هدفه، فهذا يعنى أننا قد هزمنا الكذب. ولكي تتحققى من أنك تفعلين بشكل صحيح، اطرحى على نفسك سؤالا آخر:

«لن أفعل: لنفسى أم للجمهور أم لهذا الانسان الحى الذى يقف أمامى على الخشبة، أى شريكى فى المشهد؟»

ومن المعروف أن الممثل لا يستطيع أن يحكم على ذلك لحظة الإبداع، كما أن الجمهور أيضا لا يستطيع أن يحكم ما دام متفرجا، وهو يصل إلى حكمه فى بيته. أما من يستطيع أن يعطى حكمه فهو شريك الممثل فى المشهد. فإذا أثر الممثل عليه، وإذا ما دفعه إلى الإيمان بصدق عملية الشعور والاتصال، فهذا يعنى أنه قد تم بلوغ الهدف الإبداعي والانتصار على الكذب.

إن الممثل الذى لا يقدم دوره بأسلوب العرض ولا يتكلف فى الأداء، والذى يقوم بفعل أصيل ومشمر وهادف، بل ومستمر أيضا، الممثل الذى لا يتصل على الخشبة بالمتفرج، بل بشريكه فى المشهد، هذا الممثل هو الذى يحافظ على نفسه فى مجال المسرحية والدور ويخلق جوا نابضا بالحياة والصدق الإيمان «حالة التواجد» إنه هو الذى يعيش الصدق على الخشبة.

وراح أركادى نيكولا يفتش يسرى عن ديمكوبا الباكية قائلا:

- هناك طريقة أخرى للنضال ضد الكذب هى استئصاله. ولكن، من يضمن لنا ألا يستقر فى مكانه كذب آخر أكبر من سابقه!

يجب أن نتصرف على نحو مختلف فنفرس تحت الكذب الظاهر بذرة صدق أصيل، فتعمل هذه الأخيرة على إزاحة الكذب مثلما تدفع الانسان النامية أمامها الانسان اللينة لدى الأطفال.

فلنطرد القوالب التمثيلية الجامدة والتكلف والكذب باستخدام كلمة «لو» والظروف المقترحة، والمهمات الجذابة، والافعال الصادقة.

ليتكم تعلمون مدى أهمية عملية معرفة الصدق وإزاحة الكذب وضرورتها فى الإبداع. ويجب القيام بهذه العملية التى نسميها عملية استئصال الكذب والقوالب الجامدة، بصورة

اعتيادية، مستمرة، غير ملحوظة، وأن يجرى التحقق بواسطتها من كل خطوة نخطوها على الخشبة.

ثم التفت أركادى نيكولا يفتش نحو «رسام التصاميم» أو منوفيج وقال:

«ولا يتعلق ما قلته الآن بصدد تنمية الصدق بديمكروفا وحدها، بل يتعلق بك أيضا. ولدى نصيحة يجدر بك أن تذكرها على الدوام: لا تأخذ نفسك بالشدة في التزام الصدق والخوف من الكذب على الخشبة. فمحاياة الأول منهما يفضي الى أداء الصدق في سبيل الصدق، وهذا هو أسوأ الاكاذيب جميعا. أما المبالغة في الخوف من الكذب، فيخلق حذرا متكلفا، يعتبر أيضا كذب من الاكاذيب المسرحية الكبيرة.

يجب أن نأخذ من الكذب أو الصدق على الخشبة موقفا متزنا لا يتصف بالجور أو العنت. نحن بحاجة إلى الصدق في المسرح بالقدر الذي يتيح لنا الإيمان بهذا الصدق وساعدنا على اقناع أنفسنا واقناع شركائنا على الخشبة، ويقدر ما يقدم لنا من العون في تحقيق المهمات الابداعية تحقيقا ينم عن ثقة.

ويمكننا الانتفاع من الكذب إذا عالجنه بصورة عقلانية. أيضا. فالكذب يشبه شوكة الدوران التي تشير الى ما لا ينبغي أن يفعله الممثل.

فليس مصيبة أن نخطئ للحظة وتكلف في الأداء. فالمهم هو أن نتحدد لنا شوكة الدوران على الفور حدود الصواب، أى الصدق. أن توجهنا في لحظة الخطأ إلى الطريق الصحيحة. في هذه الحالة يمكن للصدع أو تكلف الاداء أن يقدم نفعا للممثل في تحديد المدى الذي لا يصح أن يتجاوزه.

إن عملية التحقق الذاتي هذه ضرورية أثناء الابداع. ويجب أن تكون مستمرة ودائمة. ويميل الممثل طوال الوقت بسبب اضطرابه في حالة الابداع العلاني، الى اعطاء قدرا أكبر من المشاعر مما هو لديه في واقع الأمر. ولكن من أين يأتي به؟ فليس لدينا مستودعات نضع فيها ذخيرتنا من المواطف لتنظيم المعاناة المسرحية. يمكننا أن نلجم الفعل أو نبالغ فيه، فنبدل جهدا أكبر مما هو مطلوب، زاعمين انه يعبر عن مشاعرنا بيد أن هذا كله لا يقوى من مشاعرنا، بل يقضى عليها، لأنه مجرد تكلف خارجي في الأداء ومبالغة.

إن احتجاجات إحساسنا بالصدق هي المنظم الافضل في هذه اللحظات. ويجب الأصغاء إلى هذه الاحتجاجات حتى عندما يعيش الممثل دوره داخليا بصورة صحيحة. إذ

ليس نادرا ما يجهد جهازه التعبيري الخارجى أكثر من الحد المطلوب بسبب العصبية، فيتكلف فى الأداء عن غير وعى. وهذا يفضى بدوره الى الكذب حتما.

وفى نهاية الحصة حدثنا توريسوف عن ممثل كان يتمتع باحساس مرهف جدا بالصدق عندما يجلس فى قاعة المتفرجين، ويقوم بتحليل أداء غيره من الممثلين. ولكنه سرعان ما يفقد احساسه بالصدق، عندما يصعد الخشبة، ويقوم هو نفسه بأداء احدى شخصيات المسرحية التى يجرى أدائها.

قال أركادى نيكولا يفتش:

- إنه ليصعب على المرء التصديق بأن فى استطاعة هذا الشخص نفسه الذى استنكر بإدراك عميق التكلف والتصنع فى أداء زملائه أن يرتكب أخطاء أكبر من تلك التى انتقدها منذ قليل. اننا نجد فى حالة هذا الممثل، وأمثاله من الممثلين، أن احساسهم بالصدق بوصفهم متفرجين يختلف عن احساسهم بهذا الصدق باعتبارهم ممثلين.

..... عام (.....) ١٩

قال أركاردي نيكولايفتش فى بداية الحصة اليوم:

- ان افضل الامور عندما ينشأ الصدق والإيمان بما يفعله الممثل على الخشبة بصورة تلقائية. ولكن ما العمل عندما لا يحدث ذلك؟ عندئذ تضطر إلى البحث عن هذا الصدق عن الايمان به وإلى خلقهما بمساعدة التقنية السيكولوجية.

لا يجوز أن نخلق ما لا تؤمن به أنت نفسك، وما تعتبره، بعيدا عن الصدق. أين اذن نبحث عن الصدق وعن الإيمان به وكيف نخلقهما؟ ترى هل فى الاحاسيس والافعال الداخلية، أى فى حياة الإنسان - الفنان السيكولوجية؟ بيد أن عمليات الشعور معقدة جدا، متملصة وجامحة ولا يمكن تثبيتها بصورة جيدة. فالصدق والإيمان إما أن يتولوا فى المجال الروحى بصورة تلقائية، أو أن ينشأ من خلال عمل تقنى سيكولوجى. إن من أسهل الأمور هو العثور على الصدق والإيمان واستدعاؤهما فى مجال الجسم من خلال أصغر المهمات والافعال الفيزيولوجية وأبسطها. فهذه الافعال فى تناول اليد لأنها ثابتة ومرئية ومحسوسة ويمكن للوعى والامر أن يتحكمما بها. زد على ذلك أنه يمكن تثبيتها بسهولة. وهذا هو السبب الذى يجعلنا نتوجه بالدرجة الأولى، إلى معالجة أدوارنا بمساعدتها.

ولنقم بتجربة.

... .. عام (....) ١٩

- نازفانوف ومنوتسوف، اصعدنا الخشية وقوما بأداء (الأتود) الذى يعتبر نجاحكما فى أدائه أقل من نجاحكما فى أداء (الأتودات) الأخرى. وأقصد بذلك أتود، «احترق النقود».

فأنتما لا تستطيعان التمكن من أداء هذا (الأتود)، أولا لأنكما ترهقان الإيمان «على الفور» بجميع الفظائع التى ابتكرتها فى سير الوقائع. وتقضى «بكم على الفور» هذه الى الأداء «بوجه عام» يجب أن نحاولا معالجة (الأتود) حسب أجزائه بالانطلاق من الأفعال الفيزيولوجية البسيطة من خلال توافقها، طبعاً، مع مجمل الكل. ويجب التوصل بأصغر هذه الأفعال إلى الصديق. عندئذ سيجرى (الأتود) كله بصورة صحيحة، وستؤمنان بأصاليته.

وقلت للعامل المتأرب الذى كان يقف خلف الكواليس:

- اعطنا، من فضلك، نقوداً من قطع الأكسوار.

فاستوقفنى أركادى نيكولا يفتش قائلاً:

- وما الحاجة إليها يمكننا أن تؤدبها هكذا مستخدمين الفراغ.

وبدأت أعد النقود الوهمية.

وما إن مددت يدي لأتناول رزمة النقود الوهمية حتى استوقفنى تورسوف قائلاً:

- لا تؤمن؟

- وبماذا لا تؤمن؟

- أنت لم تجشم نفسك على الأقل عناء القاء نظرة إلى ذلك الشيء الذى تلمسه.

- لقد نظرت الى هناك، حيث الرزم المتخيلة، فلم أر شيئاً. ولذلك اكتفيت بأن مددت يدي وعلمت بها.

- لو أنك ضمنت أصابعك بعضها الى بعض - من قبيل اللياقة - حتى لا تقع الرزمة. لا تلقى بالرزمة، بل ضعها برفق. لن يحتاج ذلك إلى أكثر من ثانية واحدة. فلا تبخل بها إذا أردت أن تبرر ما تفعل وتؤمن به جسمانياً. من يقض رزمة بهذه الطريقة؟

أعثر على طرفى الرباط، ليس هكذا! لا يمكن القيام بذلك على الفور. إن طرفى الرباط معقودان بعناية حتى لا تنفك الرزمة. فليس من السهل حل العقدة.

ثم قال أركادى نيكولايفتش مشجعا:

— هكذا بالضبط! والآن عد الأوراق المالية فى كل رزمة.

يا الله! كم فعلت ذلك بسرعة أليس فى إمكان أمهر الصيارفة أن بعدّ أوراقا قديمة مهترئة بهذه السرعة!

هل ترى أى قدر من التفاصيل الواقعية والحقائق الصغيرة يبنى التوصل إليه كى تؤمن طبيعتنا جسمانيا بما تفعل على الخشبة.

كان تورتسوف يوجه عملى الجسمائى فعلا بعد فعل، وثانية بعد أخرى على نحو منطقى مترابط. ولقد تذكرت تدريجيا، وأنا أعد النقود الوهمية، كيف تجرى مثل هذه العملية فى الحياة، وبأى ترتيب أو تتابع.

لقد نشأت فى داخلى اليوم بسبب تنفيذى الأفعال المنطقية التى كان يلقنى إياها تورتسوف علاقة مختلفة تمام الاختلاف ازاء الهواء الذى كنت أقبض عليه. فلقد بدا لى كأنه امتلأ بنقود وهمية، أو بالأصح، لقد استدعت هذه الأفعال تسديدا صحيحا نحو موضوع متخيل غير موجود فى واقع الامر. ثمة فارق بين أن تحرك أصابعك بلا معنى وبين أن تعد روبلات وسخة مهترئة تراها فى خيالك.

وما كدت أحس بصدق الأفعال الفيزيولوجية الأصيلة حتى شعرت بأن الوضع على الخشبة أصبح مرعبا بالنسبة لى.

أضف إلى ذلك أنني قمت لا شعوريا ببعض الأرجال: فقد لففت الرباط بعناية ووضعت به بقرى على المائدة. ولقد أشاع هذا التفصيل الصغير بما يحمله من صدق الدفء فى نفسى، كما استدعى مزيدا من الأرجال. فأنأ، مثلا، أخذت أدق الرزم على المائدة قبل عد النقود، لكى أرفعها وأجعلها على سوية واحدة. ولقد فهم فيونتسوف الذى كان قريبا منى، هذه الحركة وانفجر ضاحكا.

وسأله:

— لماذا تضحك؟

فقال:

— لقد فعلت هذا بصورة مشابهة للحقيقة.

وهتف أركادى نيكولا يفتش قائلا:

- هذا ما نسميه فعلا جسمانيا مبررا تبريرا كاملا حيث يمكن للمثل أن يؤمن به بصورة عضوية.

وبعد فاصل قصير، شرع أركادى نيكولا يفتش يقص علينا قائلا:

- هذا الصيف، قضيت اجازتي للمرة الاولى بعد انقطاع طويل في منزل صيفي يقع في ضاحية من ضواحي (سيربونخوف) كنت قد اعتدت قضاء اجازتي فيه طوال عدة سنوات متتالية. وكان المنزل الذي استأجر فيه عادة بعض الغرف بعيدا عن المحطة. ولكنني كنت اختصر المسافة عددا من المرات اذا اتجهت وفق خط مستقيم يمر بواد ضيق وبمجموعة من خلايا النحل والغابة. وبفضل هذا السير المتكرر كنت قد طرقت آنذاك دربا ضيقا نمت عليه الاعشاب خلال سنوات انقطاعي. ولقد اضطرت هذا العام إلى طرقه من جديد. ولم يكن ذلك بالأمر السهل في البداية: فقد كنت أضل طريقي في كثير من الاحيان، وأقع على درب مطروق مليء بآثار العجلات والحفر لاشتداد وطأة الحركة العامة فيه. ولقد كان هذا الطريق يفضي إلى اتجاه مضاد للاتجاه المؤدى إلى المحطة، فكنت اضطر إلى العودة، والبحث عن آثار أقدامي لأشق طريقي في الدرب الضيق إلى مسافة أبعد. وكنت أمتدى في أثناء ذلك بمكان الأشجار والجنوح والمرتفعات والمنحدرات التي أعرفها ومازلت أحفظها في ذاكرتي. ولقد أعانني هذا في بحثي.

وأخيرا ظهر خط طويل من العشب المداس ورحت أتخذة ثانية في ذهابي إلى المحطة وابائي منها.

ولقد اضطرت إلى استخدام هذه الطريقة القصيرة يوميا بسبب سفرى المتكرر إلى المدينة وهذا ما جعل الدرب الضيق دربا مطروقا بسرعة كبيرة.

وبعد فاصل صمت جديد استأنف أركادى نيكولا يفتش حديثه قائلا:

- لقد حددنا اليوم في العمل مع نازفانوف خط الأفعال الفيزيولوجية في (اتود) واحتراق النقود، وأدخلنا إليه الحياة. وهذا الخط هو «درب ضيق» خاص من نوعه أيضا. أنكم تعرفونه في الحياة الواقعية معرفة جيدة، ولكنكم اضطررتم إلى طرقه من جديد على الخشبة.

ولقد كانت لدى نازفانوف عادات مكتسبة غير صحيحة تتواجد جنباً إلى جنب مع هذا الخط الصحيح. وتتألف هذه العادات من الشرطيات والقوالب الجامدة التي كان يعرّج

عليها نازفانوف دون ارادة منه فى كل لحظة. ويمكن تشبيه هذا الخط غير الصحيح بالطريق الريفى المخفور. وتحديد هذه الطريق بنازفانوف فى كل لحظة عن الخط الصحيح فى اتجاه الصنعة السطحية ولتجنب ذلك اضطر الامر، كما اضطررت أنا فى الغاية، إلى البحث عن خط صحيح من الافعال الجسمانية. ويمكن تشبيه هذا الخط بالشب الملبس فى الغاية. وهرتب على نازفانوف الآن أن يستمر فى طرقه هذا الخط إلى أن يتحول إلى «درب ضيق» يحدد طريق الدور بصورة صحيحة ودائمة.

والسر فى طريقي واضح. اذ لايمكن فى الافعال الجسمانية ذاتها، بل فيما تستدعيه هذه الافعال من صدق وإيمان بهذا الصدق نحس به فى أنفسنا. وكما أن ثمة احجاما صغيرة ومتوسطة وكبيرة جدا من الوحدات والافعال... الخ كذلك هناك أحجام صغيرة وكبيرة جدا من الصدق ومن لحظات الإيمان به.

فاذا لم تتمكنوا من الاحاطة على الفور بصدق فعل كبير إحاطة تامة، وجب أن تقسموا هذا الصدق إلى أجزاء، وأن تحاولوا الإيمان ولو بجزء صغير منه.

لقد تصرفت بهذه الطريقة عندما كنت أطرق الدرب الضيق الذى يمر بالوادي والغاية عنده، كنت أهتدى ببعض الاشارات الضئيلة جدا، وبعض ما أحمله من ذكريات حول الطريق الصحيحة. ولقد اتجهت فى العمل مع نازفانوف ليس وفق أفعال فيزيولوجية كبيرة، بل على العكس من ذلك، وفق أصغر هذه الافعال باحثا فيها عن صدق صغير وعن لحظات من الايمان بهذا الصدق. ولقد كانت احدى هذه اللحظات تولد لحظة أخرى، وكلاهما كانتا تستدعيان لحظة ثالثة ورابعة وهكذا. واذا بدا لكم أن هذا قليل، فأنتم مخطئون، اذ ليس نادرا ما يهتدى الممثل على الفور ويشعر بنفسه فى الدور ويؤمن بصدق المسرحية كلها من مجرد احساسه بصدق واحد صغير ولحظة واحدة من الايمان بأصالة مايفعل. إن لحظة واحدة من الصدق الحياتي قد توحى بكرة صحيحة تعطيها لجمل الدور.

وما أكثر الأمثلة التى يمكننى سوقها من ممارستى العملية برهانا على ذلك! كأن تحدث مفاجأة فى أثناء أداء أحد الممثلين أداء شرطيا يتسم بالصنعة: فيسقط كرسي، أو يقع منديل من احدى الممثلات ويحتاج الأمر إلى رفعه، أو يضطر الأمر إلى تفسير موضع الأثاث بصورة مفاجئة لتغيير طراً على الميزانسين. ان هذه المصادفات التى تهب من الحياة وتقتحم جو الخشبة الشرطى تنعش الاداء الميت المبتذل مثلما يشيع تيار من الهواء التنظيف الانتعاش فى جو غرفة خائفة.

فالممثل مضطر إلى رفع المنديل أو الكرسي بصورة مرتجلة، لأن المصادفة لم يجر التدريب عليها في الدور. ولذلك لا يتم إنجاز هذا الفعل المفاجئ بصورة تمثيلية، بل على نحو إنساني ينشأ عنه صدق حيائي أصيل لا يمكن عدم الإيمان به. ويختلف هذا الصدق اختلافا كبيرا عن الاداء التمثيلي، المسرحي، الشرطي، ويستدعي على الخشبة فعلا حيا مأخوذا من الواقع الاصيل نفسه الذي حاد عنه الممثل. ليس نادرا ما تكفى مثل هذه اللحظة للتوجه في الدور لصورة صحيحة، وتحقيق دفعة أو نقلة ابداعية جديدة. حتى لكانما قد هب تيار منعم يث الحياة في المشهد كله أو ربما في مجمل الفصل أو في المسرحية كلها. ويعود للممثل أمر ادخال هذه اللحظة العارضة إلى خط الدور أو التخلي عنها وسحبها منه وتغيير آخر، في استطاعة الممثل أن يقف من المصادفة باعتباره شخصا من شغوص المسرحية فيدخلها في وحدة الدور وخط الحياة فيه، كما بإمكانه أيضا أن يخرج للحظة من دوره فيبعد المصادفة التي وقعت على الخشبة ضد إرادته (أي رفع المنديل أو الكرسي) ثم يعود من جديد إلى حياته الشرطية على الخشبة وأدائه التمثيلي الذي تقطع.

فإذا كان في استطاعة صدق صغير واحد ولحظة إيمان بهذا الصدق الوصول بالممثل إلى حالة ابداعية، فإن في مقدور عدد كبير من هذه اللحظات التي تتناوب بعضها مع بعض بصورة منطقية ومتراصة أن تخلق صدقا كبيرا جدا، ومرحلة طويلة وكاملة من الإيمان الأصيل بهذا الصدق. ولسوف تعمل هذه اللحظات في أثناء ذلك على دعم لحظات أخرى وتقويتها.

فلا تغفروا إذن من الأفعال الفيزيولوجية الصغيرة موقف المستخف، وتعلموا استخدامها للوصول إلى الصدق والإيمان بأصالة ما تفعلون على الخشبة.

... .. عام (١٩٠٠)

قال أركادى نيكولايفتش:

— هل تعلمون أن الأفعال الفيزيولوجية الصغيرة، والصدق الفيزيولوجي الصغير ولحظات الإيمان به، هذا كله، يعتبر ذا أهمية ليس في المواضيع البسيطة من الدور فحسب، بل في أجزاء الدور القوية ومواقع الذروة من المعاناة التراجيدية أو الدرامية أيضا. واليكم مثالا على ذلك.

وتوجه أركادى نيكولا يفتش نحوى قائلا:

- ما الذى يشغلك وأنت تؤدى النصف الثانى من اتود «احتراق النقود»؟ إنك ترتضى نحو الموقد وتنتشل رزمة النقود من النار، ثم تعيد الأحطب إلى رشد، وتهرع إلى انقاذ الطفل الخ. هذه هى مراحل الافعال الفيزيولوجية التى تتطور على أساسها حياة الدور الفيزيولوجية بصورة طبيعية ومترابطة فى هذا المشهد التراجيدى من الاتود واليكم مثالا آخر:

- ما الذى يشغل زوجة رجل محتضر أو صديقه الحميم؟ إن الذى يشغلها هو المحافظة على راحة المريض، وتنفيذ ارشادات الطبيب، وقياس درجة الحرارة، ووضع الكمادات ولزقات الخردل. جميع هذه الافعال الصغيرة تكتسب أهمية حاسمة فى حياة المريض ولذلك يتم تنفيذها على أنها أفعال مقدسة. وليس غريبا أن يعتبر التهاون فى النضال ضد الموت عمل اجرامى وقد يفضى إلى مقتل المريض. واليكم مثالا ثالثا:

- ما الذى يشغل (المليدى مكيت) فى لحظة الذروة من التراجيديا؟ إنها تقوم بفعل فيزيولوجى بسيط وهو تنظيف يدها من بقعة الدم. وهب غوفوركوف يدافع عن (شكسير) فقال:

- أرجو المعذرة، وهل يعقل أن يخلق الكاتب العظيم تحفته الفنية من أجل أن ينظف أظفاله أيديهم، أو أن يقوموا بأفعال طبيعية أخرى؟ فأجاب تورسوف ساخرا:

- رأيت، بالها من خيبة أمل مريرة! أن تكف عن التفكير «بالشئ التراجيدى» ونمتنع عن المحاضرات التمثيلية المتوترة والتكلف فى الأداء، ونتوقف عن «الحماسة» و «الالهام» قاب قوسين، وبدلا من هذه المفااتن التمثيلية كلها يطلب منا الاقتصار على أفعال فيزيولوجية واقعية صغيرة وصدق صغير وإيمان مخلص بأصالة هذه الافعال وهذا الصدق!!

سوف ندرك مع ممر الزمن أن هذا ضرورى ليس للمذهب الطبيعى، بل لصدق الشعور وللايمان بأصالته، وليس نادرا ما تظهر المعاناة السامية فى الحياة نفسها من خلال أصغر الأفعال وأكثرها اعتيادية وطبيعية.

علينا - نحن الفنانين - أن نستفيد من القوة الكبيرة التي تكتسبها هذه الأفعال الفيزيولوجية التي تجرى وسط ظروف مقترحة مهمة. ففي هذه الظروف ينشأ تأثير تبادل بين الجسم والروح، وبين الفعل والشعور. هذا التأثير المتبادل الذي ينشأ بين الداخل والخارج فيمهد كل منها للآخر ويستدعيه: ففصل بقعة الدم يساعد على تنفيذ خطط (الليدى ماكبت) المحبة للرفعة، وهذه الخطط تدفع إلى غسل البقعة الدموية وليس عبثاً أن يناوب طوال الوقت في مونولوج (الليدى مكبت) الاهتمام بالبقعة الدموية مع ذكر لحظات معينة من مقتل (بانكرو). فصل البقعة هو فعل فيزيولوجي واقعي يكتسب أهمية كبيرة في حياة (الليدى مكبت) المقبلة. أما السعى الداخلي الكبير (الخطط المحبة للرفعة) فيحتاج إلى مساعدة فعل فيزيولوجي صغير.

ولكن ثمة سبب عملي أبسط لاكتساب صدق أفعال الفيزيولوجية أهمية جوهرية في لحظات الحماسة التراجيدية. فالممثل يضطر في التراجيديا القوية للوصول إلى أعلى ذروة من التوتر الانداعي، وهذا أمر صعب. وبالفعل، ما أشد القسر الذي يضطر اليه عندما نستدعى في أنفسنا نشوة روحية دون ميل طبيعي إليها! وهل من السهل أن نحصل ضد إرادتنا على معاناة سامية لا تتولد إلا عن ولع ابداعي! كما أنه ليس من الصعب أن يضل الفنان طريقه في مثل هذه المعالجة المعادية للطبيعة، فيستدعي، بدلا من الشعور الأصيل، تكلفا تمثيلا صناعيا عاديا وتشنجات عضلية. فالتكلف في الأداء أمر سهل ومعروف وأقرب إلى التعود الآلي. وهو الطريق الذي لا تلقى فيه إلا أقل قدر من المقاومة.

ولكى نحفظ أنفسنا من هذا الخطأ يتعين علينا أن نتمسك بشئ واقعي ثابت وعضوي وملحوس. وهنا بالتحديد لابد من فعل فيزيولوجي واضح وجلي ومثير، ولكن يمكن تحقيقه بسهولة. هذا الفعل يوجهنا في الطريق الصحيحة بصورة طبيعية آلية، ولا يسمح لنا بالانعطاف إلى طريق خاطئة في اللحظات الصعبة!

وتكتسب الأفعال الفيزيولوجية البسيطة الصادقة أهمية استثنائية في الملاحظات التي تشتد فيها المعاناة في التراجيديا أو الدراما. وكلما كانت هذه الأفعال أبسط وأقرب إلى التنفيذ أصبح من السهل التمسك بها في اللحظات الصعبة. فالمهمة الصحيحة تقضى بنا إلى الهدف الصحيح. وهذا بدوره يجبرنا سلوك الطريق الذي لا تلقى فيه إلا أقل قدر من المقاومة، أي أنه يحفظنا من القوالب الجامدة والصنعة.

وثمة شرط آخر مهم للغاية يضمن على الفعل الفيزيولوجي الصغير والبسيط أهمية أكبر.

ويتلخص هذا الشرط فى أننا لو قلنا لممثل أن دوره (أو مهمته أو أفعاله) هو دور سيكولوجى وعميق وتراجيدى، فإنه سيتوتر فى الحال ويأثر إلى التكلف فى أداء انفعالاته ذاتها (بمزقها إربا إربا) أو ينقب فى أغوار نفسه، ويقرر شعوره دونما جدوى.

أما إذا أعطيت الممثل مهمة فيزيولوجية بسيطة، وأحطمت هذه المهمة بظروف مقترحة شيقة ومثيرة، فإنه سيقبل على تنفيذ الأفعال دون خوف، ودون أن يتأمل طويلا فيما إذا كان ما يفعله يتطوى على موقف سيكولوجى، أو موقف من مواقف التراجيديا أو الدراما.

عندئذ سيبدأ إحساس الممثل بالصدق عمله، وتبدأ معه لحظة من أهم لحظات الإبداع التى تفضى إليها السيكلوجيا الفنية. وبفضل هذه المعالجة تجنب الشعور القسر، وتتيح له إمكانية التطور الطبيعى الكاملة.

إننا نجد لدى الكتاب الكبار أن أصغر المهمات الفيزيولوجية محوط بظروف مقترحة كبيرة ومهمة وتتطوى على محرضات لا تارة مشاعرنا.

بهذه الطريقة يجب أن تنصرف فى التراجيديا على العكس مما يفعله أومونوفينغ، أى ألا نعصر المشاعر اعتصارا من أنفسنا، بل أن نكتفى بتنفيذ الأفعال الفيزيولوجية تنفيذا صحيحا فى الظروف المقترحة التى تحيط بنا حسبما تقتضيه المسرحية.

ولا ينبغى معالجة اللحظات التراجيدية بعيدا عن الاجتهاد والقسر مثلما يفعل أومونوفينغ وحسب، بل يجب معالجتها بمعزل عن الاهتزاز والعصبية كما تفعل ديمكوكفا أيضا، وليس على الفور كما يفعل معظم الممثلين، بل بصورة تدريجية، مترابطة ومنطقية، مع الاحساس بصدق الأفعال الفيزيولوجية الصغيرة والكبيرة المتوالية والايمان بهذا الصدق.

فإذا اضطلعت بهذه التقنية فى معالجة الشعور، فستجدون أنه قد تم لديكم صوغ علاقة صحيحة مختلفة تمام الاختلاف بمواقف الحماسة الدرامية والتراجيدية. ولن تخيفكم هذه اللحظات بعد ذلك.

وليس نادرا ما يقتصر الاختلاف بين الدراما والتراجيديا والكوميديا والغورفيل على الظروف المقترحة التى تجرى فيها أفعال الشخصية المصورة. أما فيما تبقى فإن الحياة

الفيزيولوجية تجرى بصورة متساوية فيما بينها، فالناس، سواء فى مسرحيات الغورفيل أو فى المسرحيات التراجيدية، يجلسون ويمشون ويأكلون.

ولكن هل هذا ما يستأثر باهتمامنا؟ إن المهم هو هدف الفعل الذى نقوم به والظروف المقترحة وكلمة «لوه» التى تنعش هذا الفعل وتبرره.

أما الفعل نفسه فيتلقى معنى مختلفا تماما عندما يجرى فى ظروف تراجيدية أو غيرها من ظروف الحياة فى المسرحية. انه يتحول ثمة إلى أحداث كبيرة أو إلى مأثرة. ويحدث ذلك بالطبع، باقرار من الاحساس بالصدق والايمان به. إننا نحب الأفعال الفيزيولوجية الصغيرة والكبيرة لما تحملها من صدق صريح ملموس، ولأنها تخلق حياة جسمنا، وهذا يؤلف نصف حياتنا فى الدور.

إننا نحب الأفعال الفيزيولوجية لأنها تقودنا إلى صميم حياة الدور بسهولة وبصورة غير ملحوظة، ولأنها تساعدنا فى الحفاظ على انتباهنا فى مجال الخشبة والمسرحية والدور، كما توجه هذا الانتباه وفق خط الدور الثابت والوطيد.

١٩ عام (١٩٩٩)

طلب أركادى نيكولايفتش منا - فيوتسوف وأنا - اعادة ماقمنا به فى اتود «احتراق النقوده» فى أحد الدروس الماضية. ولقد كان ذهنى متوقفا فتذكرت بسرعة كل ماعقرنا عليه آنذاك تقريبا، وقمت بتنفيذ جميع الأفعال الفيزيولوجية.

ما أعظم السرور الذى يبعثه فى نفسك احساسك بالصدق على الخشبة، هذا الصدق الذى لا تحبه بروحك وحسب، بل بجسمك أيضا! فأنت فى هذه الحالة تشعر بأنك تقف على أرضية صلبة لا يستطيع أحد ازاحتك عنها!

وهتفت عندما انتهيت من الاداء:

- ما أعظم الفرح الذى يتتابك عندما تؤمن بنفسك على الخشبة، وتشعر بأن الآخرين أيضا يؤمنون بك!

وسأل أركادى نيكولايفتش:

- ما الذى ساعدك على ايجاد هذا الصدق!

- الموضوع المتخيل! الفراغ الذى كنت استخدمه بدلا من الاشياء!

وصحح لى أركادى نيكولايفتش قائلا:

- أو بالأصح، الأفعال الفيزيولوجية التى كنت تقوم بها مستخدما هذا الفراغ. هذه نقطة مهمة ويجب أن نتحدث عنها كثيرا. تصورا: اننا نركز الانتباه الموزع على المسرح كله على موضوع غير موجود، على الفراغ. هذا الفراغ موجود على الخشبة وفى صميم حياة المسرحية، وهو يصرف انتباه الفنان المبدع عن المتفرجين، وعن كل ما يقع خارج الخشبة. وهو يركز انتباه الفنان على ذاته فى البداية، ثم على الأفعال الفيزيولوجية ويدفع إلى متابعتها. ويساعدكم استخدام الفراغ بدلا من الأشياء فى تقسيم الأفعال الفيزيولوجية الكبيرة إلى أجزائها المكونة، وفى دراسة كل منها على انفراد. فأنتم، فى طفولتكم المبكرة عندما كنتم تنظرون وتسمعون وتمشون بصورة مركزة، عندئذ، كنتم تدرسون كل فعل صغير مساعد ومكون. فقوموا الآن بمثل هذا العمل على الخشبة، اذ يجب أن تعلم كل شئ من البداية فى طفولتنا الفنية أيضا.

وسأل تورسوف مستقصيا:

- وما الذى ساعدك أيضا على الإحساس بالصدق فى أتود «احتراق النقود» ؟

ولزمت الصمت إذ لم أهدأ إلى الإجابة على الفور.

- لقد ساعدك فى ذلك منطق الأفعال وترابطها اللذان أوصلتك إلى تحقيقها هذه نقطة ذات أهمية كبيرة يجب التوقف عندها مليا.

فالمنطق والترابط يسهمان فى الأفعال الفيزيولوجية أيضا. إنهما يخلقان فيها النظام والرشاقة والمعنى، ويساعدان على استدعاء الفعل الاصيل المثير الهادف.

نحن لا نفكر بذلك فى الحياة الواقعية حيث يتم كل شئ بصورة تلقائية. فنحن عندما نستلم من البريد أو من البنك نقودا، فإننا لا نندم كما فعل نازفانوف قبل أن صححت له (الأتود).

إنهم يعدون النقود فى البنك كما فعل نازفانوف بعد أن عملت معه.

وجادل الطلاب قائلين:

- طبعاً! لأن الناس فى البنك يحافون من أن يخطئوا فى الحساب، أما الخطأ فى حساب الفراغ فلا يبعث على الخوف. ما من خسارة على الخشبة.

وقال فيوتسوف شارحاً:

- يتكون في الحياة، بفضل تكرار أفعال دارجة بعينها، منطق «ميكانيكي» e.. - إذا صح التعبير - وتربط بين الأفعال الفيزيولوجية وغير الفيزيولوجية، ويظهر تلقائياً كل من يقطع الانتباه اللاشعوري والتحقق الذاتي الغريزي ويقومان بتوجيه أفعالنا بصورة غير مرئية.

وأخذ فيوتسوف يفرز هذه الكلمات الحكيمة في رأسه:

- منطق الفعل .. وترا .. بطة .. التيه .. قط .. الميكانيكي .. والتحقق .. الذاتي.

- سأشرح لكم ماهو المقصود بـ «منطق الأفعال وتربطها» و «ميكانيكتهما» وغير ذلك من التسميات التي تخيفكم:

ف عندما تحتاجون إلى كتابة رسالة لن تبدأوا باغلاق الظرف، بل بتحضير الورقة والريشة والحبر، وستفكرون بما يجب التعبير عنه، ثم تبسطون أفكاركم على الورق. بعد ذلك فقط سوف تتناولون الظرف وتكتبون عليه العنوان ثم تخدمونه.

ما الذي يجعلكم تتصرفون بهذه الطريقة؟ لأنكم منطقيون ومتربطون فيما تفعلون، ولكن، ألم تروا إلى الممثلين كيف يكتبون الرسائل على الخشبة؟ انهم يندفعون نحو الطاولة ويشرعون بتدوير الريشة فوق أية مزقة من الورق تقع بين أيديهم، ثم يضعون الورقة المطوية باهمال وكيفما أتفق في الظرف، وأخيراً يقربون شفاههم من الرسالة ويعتبر كل شيء جاهزاً.

إن الممثلين الذين يتصرفون بهذه الطريقة هم غير منطقيين ولا مترابطين في أفعالهم. فهل هذا مفهوم؟

ومن فيوتسوف فرحاً:

- لقد فهمت.

- ولنتحدث الآن عن ميكانيكية المنطق والتربط في الأفعال الفيزيولوجية. فأنتم لا تخطمون رؤوسكم، في أثناء الطعام، بالتفكير بكل صغيرة: كيف تمسكون بالشوكة والسكين وكيف تستخدمونهما، وكيف تكون عملية المضغ أو البلع. لقد تناولتم الطعام آلاف المرات في حياتكم، أصبح كل شيء في هذه العملية عادياً بالنسبة لكم إلى درجة التعود الميكانيكي. ولذلك يتم بصورة تلقائية. انكم تدركون بعريزتكُم انه لن يتسنى لكم تناول

الطعام والقضاء على الجوع إذا أنتم ابتعدتم عن منطق الأفعال وترباطها. فمن يراقب إذن المنطق والأفعال الميكانيكية؟ انتباهكم اللاواعى المتيقظ وقدرتكم على التحقق الذاتى الفرزى. هل هذا مفهوم؟

... لقد فهمت!

- على هذه الصورة تجرى الأمور فى الحياة الواقعية. أما على الخشبة فتجرى على نحو آخر فنحن كما تعلمون لا نقوم بتنفيذ الافعال لأنها ضرورية لنا حياتيا، بل لأن المؤلف والمخرج يطلبان ذلك.

على الخشبة نخشى حاجتنا المعسوبة إلى الفعل الفيزيولوجى وإلى منطق (الميكانيكى) وترباطه، بالإضافة إلى التيقظ اللاواعى والتحقق الذاتى الفرزى الطبيعيين جدا فى الحياة. كيف يمكن الاستغناء عنهما؟

إننا نضطر إلى استبدال الآلية بالحق الواعى والمنطقى والترابط من كل لحظة من لحظات الفعل الفيزيولوجى. وسوف ينشأ لدينا، تلقائيا، نوع من التعود بفضل الاعادة المتكررة.

وبالتكم تعلمون مدى أهمية التعود السريع على الاحساس بمنطق الافعال الفيزيولوجية وترباطها، وعلى الصدق الكامن فيها، وعلى الايمان بأصالة هذا الصدق.

إنكم لا تصورون السرعة الكبيرة التى تتطور بها هذه الاحاسيس، ومقدار حاجتنا اليها فى ظروف التعاريف الصحيحة.

لا بل هذا قليل: فحاجتنا إلى المنطق والترابط والصدق والايمان تنتقل بصورة تلقائية إلى جميع المجالات الاخرى: إلى مجالات الفكرة، والرغبة، والشعور، وباختصار إلى جميع «العناصر». إن المنطق والترابط يضبطان جميع «العناصر» وعلى وجه الخصوص الانتباه، فيعودانه على الاحتفاظ بالموضوع، سواء فى داخل أنفسنا أو على الخشبة، وعلى متابعة تنفيذ جميع الاجزاء المكونة الصغيرة للافعال، الفيزيولوجية والروحية.

فاذا عملت جميع نواحي طبيعة الممثل الإنسانية بصورة منطقية مترابطة يشيع فيها الصدق والإيمان، فإن المعاناة ستتصف، عندئذ، بالكمال حتما.

أفلا يعتبر مهمة كبيرة أن نعدّ الممثلين على نحو يقفون معه مما يجرى على الخشبة موقفا منطقيا مترابطا يشيع فيه الصدق والايمان!

لسوء الحظ، انقطع درسنا اليوم بإغماء ديمكوف، فاضطرونا إلى حملها خارج الصف واستدعاء الطبيب.

... .. عام (..) ١٩

قال أركادى نيكولايفتش فور دخوله الصف:

- إننى أفهم ما الذى ينتظره منى نازفانوف من نظراته المستفهمة. إنه يريد أن يعرف، فى أسرع وقت، الطريقة التى فى استطاعته أن يتمكن بها من وسيلة التأثير على الشعور من خلال الأفعال الفيزيولوجية الصغيرة.

يمكن للتدرب على «الفعل بأدوات متخيلة» أن يقدم لكم عوناً كبيراً فى هذا المجال ولقد رأيتم هذا العمل، وتعرفون الآن أين يكمن هذا العون.

ولتذكروا: فقد قام نازفانوف بالأفعال فى أثود «احتراق النقود» مستخدماً الفراغ بدلاً من الأدوات، وكانت أفعاله فى البدلية تجرى «بلا مقود أو شراع»، وبالأحرى بلا معنى ودون أن يعرف ماذا عليه أن يصنع إذ لم يكن لا اليقظة ولا التحقق الذاتى ولا المنطق الميكانيكى متوافراً لديه على الخشبة. ولقد أخذت أنا على عاتقى القيام بدور الوعى لدى نازفانوف، وحاولت أن أدفعه إلى تذكر العلاقة بين الأجزاء الصغيرة المكونة للفعل الكبير (عد النقود) وإلى إدراك معناها وسير تطورها المنطقى المترابط. كما أننى عودت نازفانوف على أن يخلق فى نفسه مراقبة واعية على كل فعل مهمه صغير.

ولقد رأيتم الام أقضى هذا كله. فقد تذكر نازفانوف الصدق والحياة، وأدركهما وشعر بهما فى أفعاله على الخشبة، وبدأ بفعل بصورة أصيلة ومثمرة وهادفة. ولقد تذكر اليوم كل شئ دون بذل مزيد من الجهد.

فإذا كرر نازفانوف هذا العمل المنظم عشرات، بل مئات المرات، فستظهر، عندئذ الآلية فى أفعاله المنطقية المترابطة.

وقال غوفور كوف مازحاً:

- ولكن، قد يحدث، بعد أن نتحرن على الفعل بلا أدوات، أن نفقد كل قدرة على التصرف بالأشياء الواقعية، التى سيعطونا إياها فى العرض، ونضيع بسبب ذلك وسأل أحد الطلاب:

- حقا، لماذا لا نتمرّن بأدوات واقعية مباشرة؟

وقال شوستوف ملاحظا:

- ولكن، ليس أكثر من الأدوات التى يحتاج إليها خيالنا!

وتذكرت قائلا:

- فنحن مثلاً قمنا ببناء منزل منذ مدة قريبة واضطررنا إلى نقل عدد كبير من العوارض وقطع القرميد.

فقال أركادى نيكولايفتش:

- ثمة أسباب أخرى أهم من ذلك سيشرحها لكم غوفوركوف من خلال بيان عملى. اصعد، ياغوفوركوف، الخشبة واكتب رسالة مستخدما الأشياء الواقعية الموجودة على المنضدة المستديرة.

وصعد غوفوركوف الخشبة ونفذ ما طلب منه. وعندما انتهى سأل تورتسوف الطلبة:

- هل أمعتم النظر فى أفعاله كلها وأنتم بها؟

وصرّح الطلاب قائلاين بصوت واحد تقريبا:

- لا!

- ما الذى فاتكم ملاحظته أو بدا لكم غير صحيح؟

فقال أحد الطلاب:

- لم ألاحظ من أين جاء بالورقة والريشة.

وقال طالب آخر:

- اسألوا غوفوركوف لمن كتب الرسالة وماذا كتب فيها؟ إنه لن يستطيع الاجابة لأنه هو نفسه لا يعرف ذلك!

وقال طالب ثالث مبتقدا:

- فى زمن قصير كهذا لن نكتب حتى قصاصة ورق صغيرة!

فقال أركادى نيكولايفتش ملاحظاً:

- أما أنا، فما زلت أذكر، بل أذكر بتفصيل كبير أيضاً، كيف كُتبت (دوزيه) التي كانت تؤدي دور (مارغريت غوتة) رسالة (لأرمان) في «غادة الكاميليا» لدوماس. ولقد مضى على ذلك عشرات السنين ومع ذلك فأنا ما زلت أتلذذ بتذكر أدق تفصيل من تفاصيل فعلها الفيزيولوجي. أي كتابة رسالة إلى الرجل الذي تحب.

ومن ثم توجه نحو غوفوركوف ثانية وقال له:

- والآن قم بتمرين مشابه، ولكن عليك أن تقوم بالفعل «بلا أدوات».

ولقد اضطر غوفوركوف إلى معالجة المسألة مدة طويلة قبل أن ينجح في تذكر الأجزاء الصغيرة المكونة التي يتألف منها الفعل الكبير، وفي التحكم بها خطوة خطوة. وبعد أن تذكر غوفوركوف ذلك كله وقام به في ترتيب مترابط، سأل أركادى نيكولايفتش الطلاب قائلاً:

- والآن، هل أنتمم بأنه قد كتب الرسالة؟

- نعم.

- وهل رأيتم كيف تناول الورقة والريشة والحبر ومن أين؟

- لقد رأينا ذلك بالفعل.

- وهل شعرتم بأن غوفوركوف قبل أن يكتب الرسالة فكر ملياً بمضمونها، ومن ثم نقل هذا المضمون على الورق بصورة منطقية مترابطة.

- ولقد شعرنا بذلك أيضاً.

- ماهي اذن النتيجة التي يجب أن نستخلصها من هذا المثال؟

ولزمنا الصمت لأننا لم نكن نعرف بماذا نجيب.

فقال أركادى نيكولايفتش:

- النتيجة هي يجب أن يشعر المتفرج وهو ينظر إلى ما يفعله الممثل على خشبة «بالآلية»

منطق الفعل وتربطه التي نعرفها في الحياة معرفة لا واعية. بعيداً عن هذه «الآلية» لن يؤمن المتفرج بما يجري على خشبة. لذا يجب أن نعطي المتفرج المنطق والترابط في

كل فعل، فى البداية تعطىها بصورة واعية، ليصبحا بعد ذلك، بتأثير الزمن والقعود، مألوفين إلى حد الآلية.

وقال غوفور كوف مقروا:

- وثمة نتيجة أخرى. وهى اضطرارنا إلى صوغ كل فعل فيزيولوجى على الخشبة وإن كان يجرى باستخدام أدوات واقعية.

فأجاب نورسوف:

- أنت على حق. بيد أن العمل بأدوات واقعية على الخشبة هو، فى المرحلة الأولى، أصعب من العمل وليس فى أيديك سوى الفراغ.

- وما السبب فى ذلك؟

- لأن كثيرا من الأفعال، فى حال الاداء بأدوات واقعية، ينسل تلقائيا بصورة غريزية بحكم الآلية الحياتية فلا تتمكن من متابعتها. إن التقاط هذه الأفعال أمر صعب أما إذا أغفلناها فستحدث انقطاعات تهدم خط منطق الافعال الفيزيولوجية وتربطها. وهذا بدوره يقضى على الصدق. وبعبارة عن هذا الأخير لا وجود للإيمان أو المعاناة عند الفنان أو عند المشاهد نفسه.

أما فى حال «الفعل بلا أدوات» فتتشأ ظروف أخرى ستضطررك هذه الظروف إلى تركيز انتباهك على كل جزء صغير مكون من أجزاء الفعل الكبير. بعيدا عن ذلك، لن يكون فى استطاعتك تذكر أجزاء الكل الواحد المهددة، أو الاحساس بها، وبالتالي لن نحس بمجمل الفعل الكبير.

فى البداية، ستضطر إلى التفكير فى الفعل ومن ثم إلى تنفيذه. وستقترب، فى أثناء ذلك، وبفضل منطق تصرفاتك وتربطها، من تحقيق الصدق بصورة طبيعية، ومن هذا الصدق إلى تحقيق الإيمان والمعاناة الاصيلة ذاتها.

أنتم تدركون الآن لماذا أشير عليكم البدء، فى المرحلة الأولى، من الفعل «بلا أدوات» وأنتمز منكم الأدوات الواقعية بصفة مؤقتة.

فانتهادكم عنها يجعلكم تتعمقون فى طبيعة الأفعال الفيزيولوجية ذاتها، وتركزون انتباهكم عليها وتعملون على دراستها.

تمسكوا بكل ما أوتيتم من قوة وحماسة بالوسيلة التي أقترحها عليكم، وابلغوا بالفعل درجة الصدق المضمون.

وهنا اعترض غوفوركوف قائلا:

- أرجو المَعذرة، كيف يمكننا أن نسمي فعلا لا نستخدم فيه أية أدوات فعلا عضوها؟ وسأنده في ذلك شوستوف الذي وجد أن الفعل باستخدام أدوات حقيقية والفعل باستخدام الفراغ هما من حيث الجوهر فعلاّن مختلفان تمام الاختلاف:

- فعملية شرب الماء، مثلا، تستدعي، إذا تفضلتم ولا حظتم ذلك، سلسلة كاملة من العمليات الفيزيولوجية والمضوية بكل مافي الكلمة من معنى، مثل امتصاص السائل عن طريق الفم، والاحساسات الذوقية، وعملية البلع...

فقاطعه تورسوف قائلا:

- بالضبط! لا بد من إعادة الدقائق جميعا في حالة أداء الفعل بلا أدوات أيضا. دون ذلك لن تتم عملية البلع التي نتحدث عنها.

- وكيف يمكننا إعادة الدقائق مادعنا لانضع شيئا في فمنا؟

فاقترح أركادى نيكولايفتش قائلا:

- ازدد لعابك أو الهواء بدلا منه. أليس هذا كله سواء! أعرف أنك ستؤكد لي بأن الأمر سيختلف عندما تجتمع خمرا لهذا. أوافقك على هذا، ولكن ألا يبقى لدينا من الصدق الفيزيولوجي، في أثناء ذلك، ما يكفي لتحقيق أهدافنا! ولم يتوقف غوفوركوف عن الجدل فقال:

- أرجو المَعذرة. فهذا العمل يصرف انتباهنا عن جوهر الدور. أما عندما نشرب شيئا ما في الحياة، فلا يتطلب ذلك منا انتباها، ويتم بصورة تلقائية.

واعترض أركادى نيكولايفتش قائلا:

- كلا، فأنت عندما تتنوق ما تشرب، فأنت تبذل انتباها ما.

- ولكنك عندما لا تتنوق شيئا، فأنت لا تفكر بذلك.

- سيحدث الشيء نفسه في حالة «الفعل بلا أدوات» أيضا. حاولوا أن تقوموا به مئات المرات. كما قلت لكم سابقا. وأن تستوعبوه وتذكروا جميع لحظاته المكونة المنفصلة،

لقد ترسخ منطق الأفعال الفيزيولوجية وتربطها في وعينا، وشغلا حيزا كبيرا من انتباهنا في أثناء القيام بالتمارين والأنودات. فقد أخذنا نبتكر مختلف التجارب الممكنة في الصف وعلى الخشبة، ونهتم بمنطق الأفعال الفيزيولوجية وتربطها الذي دخل في حياتنا الواقعية.

لقد تكونت لدينا لعبة خاصة من نوعها تتلخص في متابعة أحدنا الآخر دونما كلل، والأخذ عليه علم منطقية أفعاله الفيزيولوجية وعدم تربطها.

واليكم مثالا على ذلك: فقد اضطررنا اليوم بسبب التأخر في تنظيف خشبة المسرح المدرسي، إلى انتظار أركادى نيكولا يفتش في الممر المجاور للمسرح. وفجأة صاحت مالوليتكوفا وهي تقول:

- يا الهى! لقد أضعت مفتاح الغرفة!

وظلق الجميع يبحثون عن المفتاح المفقود.

وأخذ غوفوركوف يماكس مالوليتكوفا قائلا:

- هذا غير منطقي! عليك أن تنحنى أولا وبعد ذلك عليك أن تفكرى بالمكان الذى يجب أن تبحثى فيه! من هنا أستنتج أن آمالك الفيزيولوجية لاتم من أجل البحث عن المفتاح بل من أجل أن تفنحى معنا، نحن المتفرجين.

وقالت مالوليتكوفا بهرقة:

- أوه، ليس هذا وقته، يا أحبابى!

أما فيوتسوف فكان يتبع فيليامينوفا قائلا بعد أن وجد ما يوجه إليه نقده المتعنت:

- هاهو ذا واضح للعيان! لقد خسرت! ان بحثك غير مترابط! لا أؤمن! انك تبحثين فى الأريكة وفى الوقت نفسه تنظرين إلى. هذا كذب طبعاً!

فإذا أضفنا إلى هذا كله ملاحظات كل من بوشين وفيسيلوفسكى وشوستوف وبعض الملاحظات الأخرى التى وجهتها أنا أيضا، لأصبح واضحا الوضع اليائس الذى وجدنا فيه نفسيهما الفتاتان الباحثتان عن المفتاح الضائع.

وفجأة دوى صوت أركادى نيكولا يفتش كالرعد:

- يا لاطفال الحمقى! لا تجرؤوا على تشويه أنفسكم!

وتجمد الطلاب فى أماكنهم وقد أخذتهم الحيرة.

وراح أركادى نيكولا يفتش يقول بلهجة أمرة وصوت صارم لم نعهده من قبل:

- لا ليس بهذه الطريقة! هل يمكنكما أن تتصورا أحدا يمشى بهذا الشكل؟ اجعلا عقيب القدمين إلى الداخل وابززا أطراف القدمين إلى الخارج! لماذا لا تثنيان ركبتيكما؟ لم لا تحركان ركبتيكما أكثر من هذا؟ راقبا مركز الثقل فى جسميكما! دون ذلك لا معنى لحركتكما ولا ترابط فيها! لا تؤمن! ما بكم غير قادرين على المشى؟ أين الصدق والايمان فيما تفعلان؟ لماذا تترنحان كالسكران؟ انظرا أين تضعان أقدامكما!

كان أركادى نيكولا يفتش يزداد تمتا فى انتقاد الفتاتين كلما استمرتا فى المسير. وكلما ازداد تمته تضاعلت سيطرة الطالبتين على نفسيهما. لقد جار عليهما تورسوف إلى حد لم يعودا تعرفان ركبتيهما من عقبى قدميهما. فكانتا، بسبب التشوش الذى أصابهما، تدفعان للحركة مجموعة من العضلات غير تلك التى يحدد لها أركادى نيكولا يفتش عملا. وهذا كان يستدعى بدوره انتقادات جديدة متعنتة تنطلق على لسان المعلم.

ولقد انتهى بهما الأمر إلى عدم معرفة رأسيهما من أرجلهما. أما فيليامينوفا فقد وصل بها الأمر إلى أن تسمرت فى وسط الممر، وقد فغرت فمها، واغرورت عينها بالدموع، وسيطر عليها الخوف من الإتيان بأية حركة.

ولقد حانت منى التفاتة إلى تورسوف فأذهلنى أن أراه هو ورحمانوف وقد غطى كل منهما فمه بمنديل، وأغرقا فى الضحك.

وسرعان ما انضحت حقيقة المزاح.

وقال أركادى نيكولا يفتش:

- هل يعقل أنكم تدركون خطر هذه اللعبة الحمقاء التى من شأنها أن تقضى على مغزى طريقي؟ هل تعتقدون أن جوهر هذه الطريقة يكمن فى تحديد منطق أجزاء الفعل الفيزيولوجى المكونة لتحديدا شكليا؟ نحن لسنا بحاجة إلى هذا المنطق، بل مانتحتاج إليه هو صدق المشاعر، وایمان الفنان المبدع بهذا الصدق وبأصأاته.

يميدا عن هذا الصدق والایمان سيكون كل مايجرى على الخشبة من أفعال فيزيولوجية شرطيا وإن كان منطقيا ومترباطا. أى أنه سيولد الكذب الذى لا يمكننا أن نؤمن به. إن من أخطر الأمور على طريقي وعلى المنهج وتقنيته السيكلوجية، وأخيرا على الفن كله، هو معالجة عملنا الابداعى الصعب معالجة شكلائية، وفهمه بصورة بدائية ضيقة. فليس بالأمر

الصعب أبداً أن نتعلم تقسيم الأفعال الفيزيولوجية الكبيرة إلى أجزائها المكونة، وأن نحدد منطق هذه الأجزاء وتربطها تحديداً شكلياً، وأن نبكر لذلك تمارين مناسبة نقوم بها مع الطلبة دون الاهتمام بالشئ الرئيسي، أى الوصول بالأفعال الفيزيولوجية إلى الصدق والايمان الأصيل به! لا... بل إن ذلك كله يشكل اغراء كبيراً لهؤلاء الذين يستغلون «المنهج»!

مامن شئ أخطر على الفن من تطبيق «المنهج» فى سبيل «المنهج» نفسه. لا ينبغي أن نجعل منه هدفاً لذاته، كما لا يجوز تحويل أية وسيلة إلى جوهر، ففى ذلك أعظم الكذب. لقد اقتصرتم الآن هذا النوع من الكذب فى أثناء بحثكم عن الشئ الضائع. فكنتم تجدون موضعاً للانتقاد فى كل فعل فيزيولوجى صغير، ليس فى سبيل البحث عن الصدق وخلق الايمان بأصالة هذا الصدق بل من أجل تحقيق منطق الأفعال الفيزيولوجية وتربطها تحقيقاً شكلياً. تلك لعبة حمقاء لا علاقة لها بالفن:

بالإضافة إلى ذلك، أقدم لكم النصيحة التالية: لا تتركوا فكم ووسائلكم وتقنيتمكم السيكلوجية وغير ذلك من أمور الابداع فريسة للنقاد العيابين المترمتين. فهم قادرون على أن يدفعوا بالفنان إلى الجنون والوصول به إلى حالة من الشلل أو الذهول. فلماذا تترك لهؤلاء موطئاً فى أنفسنا أو فى نفوس الآخرين بسبب لعبة حمقاء؟ تخلوا عن هذه اللعبة والأ فان الحرص الزائد، والتعسف فى النقد، والخوف الشديد من الكذب، كل ذلك، من شأنه أن يجعلكم عاجزين عن الابداع تماماً. اكشفوا عن الكذب بالقدر الذى يعينكم على بلوغ الصدق. ولا تنسوا أن الناقد العياب والمترمت هو أقدر من غيره على خلق الكذب لأن من يوجه إليه النقد المتعسف يكف، رغم ارادته، عن تنفيذ المهمة الفيزيولوجية التى اختارها ويبدأ، بدلا من ذلك، فى اصطناع أداء الصدق نفسه، وينطوى هذا التكلف على أعظم الكذب. لترسلوا إلى الشيطان الناقد المترمت سواء هذا الذى يسكن خارج أنفسكم، أو فى داخلها، أى ذلك الذى يسكن فى المتفرج أو يقبع فى داخل أنفسكم!

ويقبع الناقد المترمت عادة فى روح الفنان الذى يتمثل الشك فى نفسه دائماً وأبداً. عليكم أن تتعهدوا بالرعاية الناقد الذى يجمع فى أنفسكم بين رجاحة العقل والهدوء والحكمة والادراك. هذا الناقد هو أفضل أصدقاء الفنان. إنه لا يبعث للجفاف فى الفعل بل يعمل على اتعاشه. ويساعد على القيام به بصورة أصيلة لا شكلية. هذا الناقد ينظر إلى

الشيء الجميل وراءه، بينما لا يرى الناقد العيَاب المتزمت سوى الشيء القبيح ويحجب الجمال عن ناظره.

وأقدم نصيحتي أيضا لهؤلاء الذين يراقبون عمل غيرهم من الطلبة بأن يقصروا دورهم على القيام بدور المرأة، فيقولوا بأمانة وبلا تمسف إذا كانوا يؤمنون أولا يؤمنون بما يشاهدونه ويسمعونه، وليشيروا إلى تلك اللحظات التي تقنعهم بما تحمله من صدق.

لو كان المتفرج المسرحي صارما ومتزمتا إزاء الصدق على الخشبة، مثلما أتم عليه في الحياة الواقعية، لما كان في استطاعتنا - نحن الممثلين المساكين - أن نظهر على الخشبة.

وسأل أحد الطلبة:

- ولكن، أو ليس المتفرج صارما إزاء الصدق؟

- إنه صارم، ولكنه ليس متزمتا مثلكم، بل إن الأمر على العكس من ذلك، فالمتفرج الجيد أميل إلى الرغبة في أن يؤمن بكل ما يقدمه له المسرح، وإلى الاقتناع بما يقدم له من ابتداء مسرحي، لا بل إن هذه الرغبة كثيرا ما تصل إلى حدود السذاجة التي تبعث على الضحك.

وسأروني لكم حادثة غير عادية وقعت لي منذ وقت قريب.

ففي أمسية جرى إحياؤها لدى بعض المعارف، قام شوستوف العجوز بخدعة حاذقة لتسلية الشباب. فقد نزع، أمام أنظار الجميع غطاء صدر عن أحد الضيوف الحاضرين دون أن يلمس سترته أو صدرته، مكتفيا فقط بحل رباط العنق، وفك أزرار القميص.

وكنيت أعرف سر هذه الخدمة لأنني شاهدت مصادفة التحضيرات التمهيدية لها، وسمعت كيف اتفق شوستوف مع مساعده حول ترتيباتها. ولكنني نسيت ذلك عندما شاهدت الخدعة ذاتها، لا بل أعجبت بالعجوز شوستوف في دوره الجديد.

ولقد أبدى الجميع دهشتهم لهذه الخدعة وراحوا يناقشون تقنية تنفيذها، ولقد ناقشت ذلك معهم أيضا بعد أن نسيت ماكنت أعرفه، أو بالأصح، دون أن تكون لدى أية رغبة في التفكير بما كنت أعرف. لقد رغبت في نسيان ذلك حتى لا أحرم نفسي متعة الإيمان بما أرى والاعجاب به. ولا يسعني أن أشرح على نحو آخر هذا النسيان وتلك السذاجة غير المفهومة.

كذلك يريد المتفرج المسرحي أن «يخدع» وهو يشعر بالسرور عندما يؤمن بالصدق المسرحي، وينسى أنه ازاء أداء وليس ازاء حياة حقيقية في المسرح.
اجعلوا المتفرج إلى جانبكم بما تقدمونه من صدق أصيل، ومن خلال إيمانكم بما تفعلونه على الخشبة.

١٩ عام (..) ١٩

استهل أركادى نيكولا يفتش الدرس فور دخوله الصف قائلاً:

- سنقوم اليوم بأداء الجزء الثاني من أتود «احتراق النقود» وسنجرى فيه العمل نفسه الذى أجريناه منذ بضعة أيام فى جزئه الأول.

فقلت وأنا أنهض مع مالوليتكوفا وفيونتسوف لصعود خشبة المسرح:

- هذه مهمة أصعب من سابقتها، بل لعلها أكبر من طاقتنا.

فقال أركادى نيكولا يفتش مطمئناً:

- لاضير من ذلك. فلقد طلبت منكم أداء هذا الأتود ليس من أجل التضلع بأدائه من كل بد، بل لكي تتركوا على نحو أفضل، ومن خلال مهمة صعبة، ما ينقصكم، وما يجب أن تتعلموه، أبكفى أن تذلوا ما فى استطاعتكم فى الوقت الحاضر. وإذا لم يتسنى لكم التمكن من الأتود كله على الفور، فاعطونى ولو جزءاً منه:

اكتفوا بخلق خط فعله الفيزيولوجى الخارجى. واجعلونى أشعر بما ينطوى عليه من صدق.

فهل تستطيع، مثلاً، أن تترك عملك برهة، لتذهب إلى غرفة الطعام استجابة لنداء زوجتك، وتنتظر كيف هى تحمم الطفل هناك؟

- أستطيع ذلك، فليس هذا صعباً.

ثم نهضت وتوجهت إلى الحجرة المجاورة.

وأسرع أركادى نيكولا يفتش يستوقفنى قائلاً:

- لا، يبدو أنك لا تستطيع القيام بهذا العمل على نحو صحيح. فليس من السهل أن تدخل حجرة على الخشبة وأن تخرج منها إلى ما وراء الكواليس. ولذلك لا يدهشنى أنك سمحت بهذا القدر الكبير من التصرفات التى تفتقر إلى الترابط والمنطق.

تأمل بنفسك مافانك من أفعال فيزيولوجية وحقائق صغيرة تكاد لا تلاحظ، رغم أنها ضرورية. فأنت، مثلا، لم تكن مشغولا قبل خروجك بثرهات. بل بأعمال على جانب كبير من الأهمية، أى أنك كنت مهتما بتصنيف وثائق ذات صفة اجتماعية، وبالتحقق من صندوق الحسابات. فلماذا رميت بعملك على الفور واندفعت خارجا من الحجرة وكأنك تريد انقاذ نفسك من أن يهبط السقف فوق رأسك؟ ما من شيء مريع قد حدث. كل ما في الأمر أن زوجتك كانت تناديك. ثم هل يعقل أن تذهب إلى طفل رضيع وفي فمك سيجارة مشتعلة، فقد يعمل الطفل من دخان التبغ، كما أنه من المستبعد أن تسمح أم طفل لشخص يدخن بالدخول إلى الغرفة التي تحمم فيها وليدها. لذلك يتعين عليك أن تجد مكانا تضع فيه سيجارتك. اتركها هنا في الغرفة، ثم اذهب. وليس من الصعب القيام بكل فعل من الأفعال الصغيرة الممهدة التي أشرت إليها.

وهذا ما فعلت. فقد وضعت السيجارة في غرفة الضيوف، ثم خرجت إلى خلف الكواليس في انتظار اللحظة التي أعود فيها.

... هأنذا قمت بتنفيذ كل فعل من الأفعال الصغيرة على انفراد. ولقد تكون منها فعل كبير واحد هو الذهاب إلى غرفة الطعام. ويسهل الإيمان بهذا الفعل.

ولقد خضعت عودتي أيضا لعدد كبير من التصحيحات، ولكن السبب في ذلك هو أن أدائي لم يكن بسيطا هذه المرة فقد كنت أتلذذ بأداء كل تفصيل دقيق وأعطيه أكثر من حقه في الأداء. ولقد خلقت هذه المبالغة كلها على الخشبة.

وأخيرا بدأنا نعالج أهم الأجزاء واغناها من الناحية الدرامية. فعندما خرجت من خلف الكواليس، وعدت إلى المائدة التي تركت عليها الأوراق، رأيت فيوتسوف وقد اجتاحتها موجة عارمة من الفرح الأبله بعد أن أحرق النقود.

وفي هذه اللحظة المأساوية شمرت بأني حصان محارب تلقى إشارة الهجوم، فاندفعت إلى أمام، وقد استولت على حيويتي الداخلية وراحت تدفعني إلى التكلف الذي لم أتمكن من وضع حد له.

واستوقفتني أركادى نيكولايفتش قائلا:

... قف! لقد ضللت الطريق! فلقد خرجت عن السكة وانطلقت في اتجاه خاطئ! تأمل بنفسك ما عشت به في هذه اللحظة.

وقلت معترفا:

- لقد قدمت مأساة بأسلوب العرض.

- وماذا كان عليك أن تفعل؟

ولقد ظهر أن كل ما كنت أحتاج إلى فعله هو أن أهرع نحو الموقد وأنتشل رزمة النقود الملتصبة من النار. ولكن كان يتمين على، من أجل ذلك، أن أفسح الطريق لنفسى أولا فأدفع الأحدث. وهذا ما فعلت. بيد أن تورسوف وجد أنه لا يمكن أن يجرى الحديث عن كارثة وموت مادمت أدفع الأحدث هذه الدفعة الضعيفة.

وسألت:

- ولكن، كيف فى استطاعتى القيام بفعل أقوى من هذا الفعل وأبرره؟

فقال أركادى نيكولايفتش:

- هيا، انتظر. سأحرق هذه الورقة وألقى بها هنا فى منفضة السجائر الكبيرة. أما أنت فقف هناك بعيدا، وحالما ترى اللهب يترفع، اهرع لكى تنقذ ما يتبقى منها.

وما كاد أركادى نيكولايفتش ينقذ ما جرى الحديث عنه حتى اندفعت إلى الورقة المشتعلة، فاصطدمت فى طريقى بغيوتسوف وكادت أحطم له ذراعه.

واصطادنى أركادى نيكولايفتش قائلا:

- أرايت، هل ثمة شبه فيما فعلته الآن بما فعلته من قبل؟ كان يمكن الآن أن تحدث كارثة، أما فى المرة السابقة، فلم يكن ما فعلت سوى تصنع وتكلف.

طبعاً، لا يصح أن تستنتج من ذلك أنى أشير عليك بأن تحطم أذرع الممثلين وأن تسبب لهم العاهات على الخشبة، ما أريد أن تصل إليه هو أن تأخذ فى اعتبارك ظرفاً مهماً، وهو أن النقود تشتعل بلمح البصر. ولذلك كان يتمين عليك لا تتشالها التصرف فى لمح البصر أيضاً. وهذا ما لم تفعله فى المرة الأولى، وبذلك هدمت الصدق والإيمان بهذا الصدق. ولنواصل عملنا الآن.

فسألت وقد استولت على الدهشة:

- كيف، أو لن أقول شيئاً أكثر مما فعلت؟

- وما الذى تريد أن تفعله! لقد أنقذت ما أمكنك إنقاذه، أما الباقي فقد احترق.

- وماذا عن القتل؟

- لم يكن ثمة قتل.

- كيف ذلك؟

- طبعاً، لما يقتل أحد بعد بالنسبة لذلك الشخص الذى تصوره. أنت مصعوق الآن من جراء احتراق النعقد. ولقد بلغ ذهولك حداً لم تسر معه أنك دفعت الأبله، ولو أنك أدركت ما حدث لسارعت أغلب الظن إلى تقديم العون للمحضر، ولم تقف جامداً بلا حراك.

- هذا صحيح... ولكن لا بد من فعل شيء ما فى هذا المشهد. فنحن ازاء موقف درامى!

- هنا مفهوم! فأنت، ببساطة، ترغب فى أداء مأساة مصطنعة. ولكن من الأفضل أن نمسك أنفسنا عن ذلك. ولنواصل عملنا.

وهكذا اقترعنا من جزء جديد صعب بالنسبة إلى:

فقد كان يتعين على أن أنسمر فى مكاني، أو حسب تعبير أركادى نيكولايفتش «أن أوقف عن الفعل توقفاً مأساوياً».

وتجمعت فى مكاني، ولكننى... شعرت بأنى متكلف فى أدائى.

فأخذ تورسوف يفيظنى قائلاً:

- ها هي ذى، بأحبائى! ها هي ذى جميع القوالب الجامدة المفرقة فى القدم والمعروقة من زمن جداتنا وأجدادنا! لابل إنها - فوق ذلك - قوالب متينة، قاسية، جرى الادمان عليها منذ زمن طويل.

- وفيهم تتجلى هذه القوالب؟

فى العميون الجاحظة من الرعب، وفى مسح الجبهة باليد بطريقة مأساوية، وفى الإطباق على الرأس بكلتا اليدين، وفى المرور بالأصابع الخمس جميعاً خلال الشعر، وفى وضع الأيدي على القلب. إن جميع هذه القوالب لا يقل عمره عن ثلاثمائة سنة.

ثم قال بلهجة أمرة:

- تعالوا الآن نتخلص من هذه النفاية كلها. ولنتحرر من جميع القوالب الجامدة كالعبث بالجهة والقلب والشعر! أعطونى بدلاً من ذلك فعلاً مهماً يكن فعلاً متناهيًا فى الصغر، المهم هو أن يكون فعلاً أصيلاً ومثمراً وهادفاً. ما أريده هو الصدق والايمان.

وسألكه محاراً:

- وكيف فى استطاعتى أن أعطيك فعلاً فى حالة توقفى عن الفعل توقفاً درامياً؟
- وما رأيك أنت، هل ثمة فعل فى التوقف عن الفعل سواء كان هذا التوقف درامياً أو غير درامى؟ وإذا كان ثمة فعل، فأين يكمن؟

وجعلنى هذا السؤال أفتش فى رفوف ذاكرتى عسى أن أذكر مايمكن أن يشغل المرء فى لحظة توقفه الدرامى عن الفعل. وحينذاك روى أركادى نيكولايفتش علينا الحادثة التالية:

ذات مرة، اضطر أحدهم إلى اخبار احدى السيدات الشقيات نبأاً مروّع بنى لها موت زوجها المفاجئ. ولقد نطق حامل الخبر بعد تمهيد طويل وحذر بكلماته القدرية الرهيبة. فتجمدت المرأة المسكينة فى مكانها، ولكن، لم ينم وجهها عن أى تعبير مأساوى (خلافاً لما يجب الممثلون أداءه على الخشبة فى مثل هذه الحالات) ولقد ترك جمودها مقترناً بانعدام التعبير من وجهها اتعدياً تاماً قرأ مروّعاً. فاضطر حامل الخبر إلى الوقوف ساكناً بضغ دقائق كى لا يقطع العملية الداخلية التى كانت تجرى فى أعماقها. وأخيراً كان لايد من أن تبلر منه حركة تخرجها من ذهولها... وما إن تنبعت حتى خرت مفشياً عليها.

وبعد مرور مدة طويلة من الزمن وأصبح فى الامكان التحدث إليها عن الماضى، مثلت عما كان يدور فى خلدنا فى أثناء ذلك «التوقف التراجيدى عن الفعل».

ولقد ظهر أنها كانت تنهياً للخروج من أجل شراء بعض الحاجيات لزوجها قبل أن يصلها نبأ وفاته بخمس دقائق... ولكن، بما أنه قد مات فلايد لها من أن تفعل شيئاً آخر. فما هو هذا الشيء؟ نصنع حياة جديدة؟ هل تودع حياتها القديمة؟ ولكنها بعد أن عاشت لحظة الحياة الماضية كلها، ووقفت وجهها لوجه أمام المستقبل، لم تنجح فى تكهن هذا الأخير، ولم تجد التوازن الضرورى لحياتها المقبلة... خرت مفشياً عليها لشموها بالعجز. وبالفعل: تصوروا أن يعيش المرء ماضيه الطويل فى دقائق معدودة، وأن يقوم! أليس هذا فعلاً؟

- إنه لكذلك بالطبع، ولكنه ليس فعلاً فيزيولوجياً. إنه فعل سيكولوجى محض.

- حسناً، إنى موافق، وليكن الأمر كما ذكرت، إنه ليس فعلاً فيزيولوجياً، بل هو فعل آخر من أى نوع. لن نفكر طويلاً بحثاً عن التسميات ولا فى تدقيقها. ففى كل فعل فيزيولوجى عنصر سيكولوجى، كما أن فى كل فعل سيكولوجى عنصراً فيزيولوجياً.

وأضيف قائلاً إنه كلما اقترب الفعل من الطبيعة الفيزيولوجية، قلت مخاطرتنا في قسر الشعور نفسه.

ولكن... حسناً، لتحدث عن السيكولوجيا، ونهتم في الوقت الحاضر بالفعل الداخلي لا بالفعل الخارجي، وبمنطق المشاعر وتربطها لا بمنطق الأفعال الفيزيولوجية الخارجية وتربطها. وهذا يجعل من فهمنا لما يتعين علينا فعله عملية أصعب وعلى قدر أكبر من الأهمية. إذ لا يمكن للممثل أن ينفذ مالا يفهمه هو نفسه دون أن يخاطر بالوقوع في الأداء ذي «الصفة العامة». لا بد من خطة واضحة ونخط فعل داخلي. ولخلقهما لا بد من معرفة طبيعة المشاعر ومنطقها وتربطها. كنا سابقاً نعى بمنطق أفعال فيزيولوجية وتربط هذه الأفعال المحدد والمرئي والذي هو في متناول اليد، أما الآن فيتعين علينا أن نعى بمنطق مشاعر داخلية وتربطها المتخلص، الخفي، غير الثابت والذي يخرج عن إطار سيطرتنا. وهذه المهمة الجديدة التي يترتب علينا دراستها هي على قدر كبير من الأهمية، إذ ليس من السهل أن نتصدى لدراسة الطبيعة ومنطق المشاعر وتربطها إن هذا كله لهو من أعقد المسائل السيكولوجية التي لم يتطرق إليها العلم الا قليلاً، ولم يقدم لنا أية إرشادات أو أسس عملية في هذا المجال.

لذلك، ما من وسيلة للخروج من هذا المأزق الصعب سوى اللجوء إلى وسائلنا المنزلية إذا صح التعبير، حيث ستكون هذه الوسائل موضوع حديثنا في المرة القادمة.

... .. عام (١٩٠٠)

- كيف نعالج مسألة «منطق الشعور وتربطه» الصعبة حيث لا يمكننا بعيداً عن هذا المنطق والتربط بحث كل الحياة في فاصل الصمت الذي نسميه «توقفاً تراجيدياً عن الفعل»؟

نحن فنانون ولنا علماء. ومجالنا هو الفعالية والفعل. ولذلك نحن نسترشد فيما نفعل على الخشبة بالممارسة العملية والخبرة الانسانية، والذكريات الحية، والمنطق والتربط، والصدق والايمان.. وسأقبل على معالجة المسألة المطروحة من هذه الناحية بالذات.

وبعد فاصل صمت قصير استأنف أركادى نيكولا يفتش يقول:

- إن الوسيلة التي تعلمتها من الممارسة العملية هي من البساطة بحيث تبدو مضحكة فهي تتلخص في أن نوجه إلى أنفسنا السؤال التالي: «ماذا عساي أن أفعل في الحياة الواقعية لو أنني وجدت نفسي في موقف يستدعي توقفاً تراجيدياً عن الفعل؟ ولا يطلب منك بعد

ذلك سوى الاجابة على هذا السؤال بأمانة، وعلى نحو انساني. وأنتم ترون أنني حتى في ميدان الشعور ألجأ الى مساعدة الفعل الفيزيولوجي البسيط.

واعترض باشا بقوله:

- ولكنني لا أستطيع الموافقة على ذلك، إذ لا وجود لأفعال فيزيولوجية في ميدان الشعور
فخمة أفعال ميكولوجية وحسب.

- لا، أنت مخطيء. فالإنسان قبل أن يتخذ قرارا تنشأ في داخله وفي خياله فعالية كبيرة: فهو يرى ببصره الداخلي ما الذي يمكن أن يحدث وكيفية حدوث ذلك ويبدأ بتنفيذ أفعال محددة في خياله زد على ذلك، يشعر الفنان فيزيولوجيا بما يفكر، وبالكاد يكبح ميوله الداخلية التي تنزع إلى تجسيد الحياة الداخلية تجسيدا خارجيا.

ثم أضاف أركادى نيكولا يفتش مؤكدا على رأيه:

وتساعدنا تصوراتنا الذهنية عن الفعل في استدعاء الشيء الرئيسي وهو الفاعلية الداخلية والميل إلى الفعل الخارجى. عليك أن تلاحظ، أن هذه العملية كلها تجرى في المجال الذي هو مجال إبداعنا الطبيعي السليم. إذ أن عمل الفنان كله لا يجرى في الحياة الحقيقية الواقعية «الفعلية»، بل في حياة متخيلة غير موجودة، ولكن يمكن أن توجد. هذه الحياة تعتبر بالنسبة لنا - نحن الفنانين - واقعا أصيلا.

وهنا ما يجعلنى أؤكد أننا - نحن الفنانين - نملك الحق، لدى الحديث عن الحياة المتخيلة وعن الأفعال، أن نأخذ منهما موقفنا من الوقائع الفيزيولوجية الواقعية الحقيقية.

على هذه الصورة تجد طريقة معرفة منطق المشاعر وتربطها من خلال منطق الافعال الفيزيولوجية وتربطها تبرهناً عمليا تاما.

واختلط كل شيء فى رأسى كما يحدث ذلك عادة لدى التفكير فى المسائل المعقدة.

فلقد اضطررت إلى تذكر كل واقعة من وقائع الانود، وكل ظرف من ظروفه المقترحة، ثم إلى جمعه وتقويمه على انفراد: ومن ذلك: الهناء الذى كنت أنعم به فى أسرئى، وواجباتى تجاهها وتجاه الواجب الاجتماعى الذى كنت أقوم به، ومسؤوليتى كأمين للصندوق، وأهمية سندات الاستحقاق، وحسب وهيامى بزواجى وابنى، ثم هذا الابهل - الاحدب الذى يقف فى وجهى دائما، والتفقد والاجتماع القادمان، ثم الكارثة ومنظر

النقود والوثائق المحترقة الرعب واندفاعي الغريزي لانتشالها، ثم ذهولي وهياجى وانحطاط قواى.

لقد نشأ كل هذا فى تصورى ووجد صدها فى مشاعرى. وبعد أن وضعت كل واقعة فى مكانها، ترتب على أن أفهم ما ستقضى إليه هذه الواقعة، وما الذى ينتظرني بعدها، وما هى الأدلة التى ستقوم ضدى.

وأولى هذه الأدلة شقتى الجميلة الواسعة. فهى تشير الى حياة لا تتناسب مع امكانياتى المادية وتشير الى ابتزاز أموال الغير. ثم فقدان النقود كلياً من الصندوق، والسندات التى احترق جزء منها، والابله الميت، وعدم وجود أى شاهد على براعتى. ثم ابني الذى قضى غرقاً. إنه دليل آخر على ضلوعى فى الجريمة فهو يشير إلى اعدادى لعملية هروب يعتبر فيها الطفل الرضيع والابله عقبتين كبيرتين دون اتمامها سيقولون فى المحكمة:

«هذا هو سبب قضاء هذا المجرم الخطر على كليهما اذن!»

ولن يقضى موت ابني الى زجى وحدى فى قضية جنائية، بل سيزج زوجتى أيضاً فى هذه القضية، بالإضافة الى أنه ستشأ حتماً تعقيدات كبيرة فى العلاقات بيننا بسبب موت شقيقها. ولذلك ليس فى استطاعتى أن أنتظر أى دفاع عنى من جانبها.

لقد تشابهت جميع هذه الوقائع، وكلمات «لو» والظروف المقترحة، واختلطت فى رأسى إلى درجة لم أعد أجد أسمى من مخرج - فى الوهلة الاولى - سوى الهروب والاختباء عن الأنظار.

ولم تمض لحظة واحدة حتى بدأ الشك يقوّض قرارى المتهور.

وقلت لنفسى: «والى أين أهرب؟ وهل حياة الهارب أفضل من حياة السجين؟ ثم ألا يعتبر الهرب نفسه دليلاً قوياً ضدى؟ لا ليس لهرب، بل سرد كل ما حدث. هذا هو الحل. لماذا يتعين على أن أخاف؟ فأنا لست مذنباً. لست مذنباً...؟ هيا، أثبت هذا!»

وبعد أن كاشفت أركادى نيكولا يفتش بأفكارى وشكوكى هذه قال لى:

- سجل هذه التصورات كلها على الورق ثم قم بترجمتها إلى أفعال. فهذه الأخيرة هى المعينة فى الإجابة على السؤال المطروح: «ماذا عسأ أن أفعل فى الحياة الواقعية لو أنى وجدت نفسى فى حالة «توقف تراجيدى عن الفعل»؟

وسأل الطلاب:

- وكيف تترجم تصوراتنا إلى أفعال؟

- ببساطة كبيرة. لنفرض أنه توجد أمامكم قائمة بهذه التصورات. اقرءوها: شقة جميلة، فقدان النقود فقداناً تاماً، ولأثق محرقة، جثمان، وهكذا.

ماذا كنتم تفعلون وأنتم تكتبون وتقرءون هذه الكلمات؟ كنتم تذكرون الوقائع التي يمكن أن تكون دليلاً ضدكم فتختارونها من بين الوقائع وتقدمونها. هذه هي أولى تصوراتكم مترجمة إلى فعل. تابعوا قراءة القائمة: إنكم تصلون إلى نتيجة مفادها أن وضعكم ميؤوس منه وتقررون الهرب. فهم يتلخص هذا الفعل؟
وقلت محدداً:

- إنني أعيد النظر في الخطة القديمة وأضع خطة جديدة.

- هو ذا فعلك الثاني. امض إلى أبعد من هذا في قراءة القائمة.

- إنني أوجه الانتقاد مرة أخرى للخطة التي فكرت بها منذ قليل وألغيتها.

- هو ذا فعلك الثالث. وبعد ذلك!

- بعد ذلك أقرر أن أبلغ بصراحة عما حدث.

- هو ذا فعلك الرابع. ولا يبقى أمامك بعد ذلك سوى أن تقوم بتنفيذ هذه الأفعال التي حددتها. فإذا قمت بذلك على نحو إنساني، أي بصورة أصيلة ومثمرة وهادفة بعيدة عن الصفة التمثيلية الشكلية العامة، فإن صوتك وكيانك كله سيعبر عن حالة إنسانية حية مشابهة لحالة الشخصية المصورة.

وعليكم بمراجعة هذه التصورات لدى كل مرة تؤدون فيها فاصل «التوقف التراجيدي عن الفعل» وفي لحظة أدائه بالذات على الخشبة. ويجب ألا تمثل أمامكم هذه التصورات تماماً كما كانت عليه في المرات السابقة، بل يجب أن تتجدد، فلا نصنع قوالب جامدة، مما وجد صله ذات مرة في أنفسنا، بل نقوم بمعالجة مهمة محددة بصورة جديدة وبمزيد من العمق والكمال والمنطق والترابط. في هذه الحالة فقط سيكون في استطاعتنا المحافظة على الصدق الحيّ الأصيل، وعلى الإيمان، وعلى الفعل المشرع الهادف في المشهد. وسيساعد هذا بدوره على أن تكون معاناة إنسانية صادقة، لا مجرد عرض تمثيلي شرطي.

وعلى هذا، فإن اجابتهكم على سؤال: «ما عساي أن أصنع لو أتى وجدت نفسى فى حالة «توقف تراچيدى عن الفعل؟»، أى عندما نمرون بحالة سيكولوجية معقدة جدا، لا تأتى من خلال مصطلحات علمية، بل عبر سلسلة كاملة من الأفعال المنطقية المترابطة. وكما ترون نحن نعالج مسألة منطق الشعور وتربطه على طريقتنا «المنزلية، العملية، وفى ذات النطاق الضيق الذى يحتاج إليه عملنا فى الوقت الحاضر.

وهكمن سر هذه الطريقة العملية فى تركنا مسألة منطق الشعور السيكولوجية المعقدة لاستحالة التعمق فيها. وانتقالنا إلى مجال آخر نحن أقدر على استيعابه هو منطق الأفعال. وبالتالى فاننا لا نعالج المسألة هنا بأسلوب علمى، بل بطريقة عملية حيائية صرفة، بالاعتماد على طبيعتنا الانسانية، وخبرتنا الحياتية، وعلى كل من الغريزة والحدس والمنطق والتربط والعقل الباطن نفسه.

ولذا نتممنا فى هذه المسألة سنذكر أن ثمة خطأ آخر يتولد فى داخلنا بصورة متوازية لخط الأفعال الفزيولوجية الخارجى والمنطقى والتربط، انه خط منطق مشاعرنا وتربطها. وهذا أمر مفهوم: فهى مشاعر داخلية تولد افعالا بصورة لا نلاحظها نحن، وتكون مرتبطة ارتباطا وثيقا بهذه الأفعال. وهذا يشكل بدوره مثالا جديدا على الطريقة التى يقضى بها منطق الأفعال الفزيولوجية والسيكولوجية وتربطها ارتباطا مبررا إلى صدق المشاعر والايهان بهذا الصدق.

١٩ عام (..)

لقد طلب أركادى نيكولايفتش منا - فيونتسوف ومالوليتكوف وأنا - أن نؤدى انود «احراق النقوده مرة أخرى.

فى البداية، لم نجر الأمور فى مشهد عد النقود على مايرام، واضطر أركادى نيكولايفتش كما فى المرة الأولى إلى توجيه خطواتى الواحدة بعد الأخرى، وحالما أحسست بصدق الأفعال الفيزيولوجية وأمنت بأصالتها اشتعلت الحماسة فى داخلى: فقد اجتاحتنى شعور بالخفة والطرب على الخشبة، وبدأ خيالى يعمل بصورة حسنة.

وعندما كنت أعد النقود بدرت منى الثفافة نحو الأحذب - فيونتسوف، ونهضت أمامى للمرة الأولى مسألة من يكون وما سبب وجوده بالقرب منى على الدوام؟ ولم يعد ممكنا أن أستأنف الانود قبل أن أتبين علاقتى بالأحذب.

ولقد قال توريسوف بلهجة المنتصر بعد أن أطلعتة على ماجال في خاطري:

- أرايتم! فقد تطلب الصدق الصغير صدقا أكبر.

واليكم ما ابتكرته بمساعدة أركادى نيكولايفتش لتبرير علاقتي بزميلي في المشهد:

لقد اقتدى جمال زوجتي وصمتها بتلك العاهة التي يعاني منها أخوها التوأم. فقد ختم إجراء عملية جراحية، والمجازفة بحياة أحد الطفلين لانقاذ الطفل الآخر وأمه التي كانت تلد. ولقد نجا الجميع من الموت، بيد أن الصبي نشأ أبله وأحذب. ولقد بدا للأسرة أن دنبا مايقع على عاتقها، وما يفتأ يذكر نفسه دائما.

ولقد أحدثت هذه الفكرة المبتدعة تحولا في داخلي، وبذلت من موقفى إزاء الأهل التعس. فقد امتلأ قلبي بمطف صادق نحوه، وتغيرت نظرتي إليه، بل شعرت بشئ من تبيكيت الضمير لما حدث في الماضي.

وما أقوى الحياة التي أخذت تنبض في مشهد عد النقود كله بسبب وجود المغفل الشقى الذى كان يبحث عن الفرح في الأوراق المحترقة، فلقد كنت بدافع من شعورى بالشفقة على استعداد لأن أقوم على تسليته بمختلف الحماقات. فرحت أدق برزم الأوراق على المائدة، وأجعل وجهى يقوم بحركات وإيماءات كوميدية، وأقوم بإشارات مضحكة وأشياء أخرى كانت تخطر على بالي وأنا ألقى بقصاصات الورق في النار. وكان فيوتسوف يستجيب استجابة حسنة لتجاربي هذه. ولقد دفعتى دفته في هذه الاستجابة إلى القيام بهزهد من الابتكارات الجديدة. وكانت النتيجة خلق مشهد يبحث على الراحة ويتسم بالحيوية والدفء والمرح، حتى لقد كان يستدعى في كل لحظة من لحظاته استجابة حية في الصلاة، وهذا بدوره كان يشجعنا، ويث فينا النشاط والحيوية. ولكن هاقد حانت لحظة ذهابى إلى غرفة الطعام، ونهض أمامى سؤال جديد بصورة تلقائية؟

إلى من أذهب؟ إلى زوجتى؟ ولكن، من تكون؟

وفي هذه المرة أيضا لم أكن أستطيع مواصلة الاداء مالم أبين الاجابة على سؤال: من تكون زوجتى؟ ولقد ابتكرت قصة بلغت حدا كبيرا من الصبغة العاطفية جعلنى أمتنع عن تسجيلها هنا، ولكن هذه القصة قد أثارتنى وجعلتنى أؤمن بأنه لو حدث كل شئ كما رسمته لى مخيلتى لكان لزوجتى وطفلها مكانة فى قلبى لا تدانيها مكانة، ولدأبت على العمل فى سبيل سعادتها بفرح عظيم.

لقد أخذت تبدو وسائل الاداء التمثيلية السابقة فى خضم هذه الحياة التى اتبعت فى
الاتود وسائل مهينة.

ولكم كان يسيرا على ومدعاة لمرورى أن أذهب لأشاهد ابنى وهو يستحم! ولم أعد
هذه المرة بحاجة إلى من يذكرنى بالسيجارة، فقد حرصت بنفسى على تركها فى غرفة
الضيوف حيث كان يتطلب ذلك شعورى بالركة والحنان لزاء الطفل.

أما عودتى إلى المنضدة بما عليها من أوراق فقد أصبحت واضحة وضرورية. فأننا كنت
أعمل من أجل زوجتى وابنى والأحذب!

لقد اكتسب احتراق النقود بعد معرفتى بماضى الشخصية التى أؤدبها معنى مختلفا
تماما. وكان يكفى الآن أن أقول لنفسى «ماذا عساك أن تفعل لو أن هذا كله قد حدث
فى الواقع» حتى يهلع قلبى على الفور بسبب ضالة حيلتى. فما أشد الهول الذى يعمته فى
نفسى ذلك الذى ينتظرنى فى المستقبل القريب وأخذ يحجم على صدرى! لقد كنت بحاجة
إلى أن أكشف النقاب عن المستقبل.

لهذا السبب أصبح السكون ضروريا لى، وهنا «التوقف التراجيدى عن الفعل» فى غاية
الفعالية. لقد كنت بحاجة إلى أن أركز طاقتى وقوتى كلها على عمل الخيال والفكر.

أما المشهد الذى يليه وأحاول فيه إنقاذ الأحذب الميت، فقد خرج طبيعيا من تلقاء
نفسه. وهذا أمر مفهوم فى ظل علاقتى الجديدة الرقيقة بالأحذب الذى أصبح شخصا
حميما بالنسبة لى.

وعندما أفصحت بمعاتاتى هذه لأركادى نيكولايفتش قال:

— إن لحظة الصدق الواحدة تبحث بصورة منطقية ومتراطة عن لحظات أخرى من
الصدق وتولدها. ففى البداية كنت تبحث عن لحظات صغيرة من الصدق فى عدك للنقود
ولقد فرحت عندما نجحت فى تذكر الكيفية التى تتم فيها فيزيولوجيا عملية عد النقود فى
الحياة الواقعية بكل ما تتميز به من تفصيل. وبعد أن شعرت بالصدق على الخشبة فى أثناء
عد النقود أردت الحصول على لحظات أخرى من الصدق الحياتى فى مشاهدك مع
الشخصيتين الآخرين: مع الزوجة والأحذب. فكنت بحاجة إلى أن تعرف لماذا يحوم
الأحذب حولك دائما. ولقد خلقت بمساعدة المنطق والترابط الحياتيين ابتداعات محتملة
أمكن الإيمان بها بسهولة.

ولقد جعلك هذا كله معا تعيش على الخشبة بصورة طبيعية وفق قوانين الطبيعة ذاتها.

وهكذا صرت أنظر إلى الأنود الذى كان قد أمسى أقرب إلى إثارة الملل فى النفس نظرة مختلفة، وراح يوقظ فى نفسى أصدااء مشاعر حية. لا يمكن، بالطبع، عدم الاعتراف بطريقة تورسوف العملية الرائعة، ولكن، بنا لى أن نجاح هذه الطريقة يعتمد على كلمة «لوه» الساحرة وعلى الظروف المقترحة، فقد جرى التحول فى داخلى بتأثيرهما، وليس بتأثير الافعال الفيزيولوجية أو المتخيلة أبدا. أفليس من الاسهل لنا أن نبدأ بهما مباشرة؟ لماذا نضيع وقتنا فى الأفعال الفيزيولوجية؟

وأطلعت أركادى نيكولايفتش على رأى هذا فوافق قائلا:

- إنه لكذلك بالطبع! لقد اقترحت عليك البدء من ذلك... منذ مدة طويلة، منذ شهرين عدة عندما كنت تقوم بأداء الأنود للمرة الاولى.

فقلت متذكرا:

- كنت عندئذ أجد صعوبة فى تحريك خيالى، لقد كان نائما.

- نعم، ولقد استيقظ الآن، وأصبح من السهل عليك ابتكار الابتداعات ومعاناتها داخلها والاحساس بصدقها والايمان بهذا الصدق. ما السبب فى هذا التغيير؟ لقد كنت فيما مضى تلقى ييذور الخيال فوق أرض صخرية فتموت. كنت تحس بالصدق ولم تكن تؤمن بما تفعل، لأن التكلف الخارجى والتوتر الفيزيولوجى لا يشكلان تربة صالحة لنشوء الصدق والمعاناة. أما الآن فقد أصبحت تلك حياة نابضة بالصدق، صحيحة من الناحيتين الروحية والفيزيولوجية، ولقد آمنت أنت بهذا الصدق ليس بعقلك وحسب، بل باحساس صادر عن طبيعتك العضوية الفيزيولوجية. فليس غريبا، بعد ذلك أن يضررب ابتداء الخيال جذوره فى هذه الظروف وأن يعطى ثماره. فما تتخيله الآن لا تذروه فى الريح كما كنت تفعل سابقا، ولا يتم فى الفراغ أو «بصفة عامة»، بل يجرى على نحو مبرر، ويكتسب معنى واقعا لا تجريديا. أنه يعمل على تبرير الفعل الخارجى من الداخل. ويوقظ صدق أفعالنا الفيزيولوجية وایماننا بهذا الصدق حياتنا السيكلوجية.

على أن الاهم من هذا كله هو أنك لم تكن اليوم على خشبة المسرح فى شقة مالوليتكوفا فأنت لم تؤد وبل تواجدت واقعا. لقد عشت فى أسرتك المتخيلة حياة حقيقية. إننا نطلق على هذه الحالة من التواجد على الخشبة تعبير «أنا موجود». والسر فى تواجذك هذا هو أن منطق الافعال الفيزيولوجية ومنطق المشاعر، وترابط هذه الأفعال

والمشاعر قد أفضى بك إلى الصدق، واستدعى هذا الصدق الإيمان، ولقد خلق ذلك كله
معا حالة «أنا موجود». ولكن ماذا تعنى حالة «أنا موجود» تحديداً؟

إنها تعنى بأننا نتواجد ونعيش ونفكر بطريقة مشابهة لما تفعله الشخصية.

وبتعبير آخر، تفضى بنا حالة «أنا موجود» إلى العاطفة والشعور والمعاناة حالة «أنا موجود»
هى الصدق المكثف الذى يكاد أن يكون مطلقاً على الخشبة.

ولقد تميز أداء اليوم أيضاً بأنه عرض علينا بشكل عيانى خاصية جديدة من خصائص
الصدق. وتتخلص هذه الخاصية فى أن لحظات الصدق الصغيرة تستدعى لحظات صدق
أكبر، وهذه تستدعى لحظات صدق أخرى أكبر منها وهكذا.

فقد كان يكفى أن توجه أفعالك الفيزيولوجية الصغيرة بحيث تستشعر فيها بالصدق
الاصيل حتى بدا لك أن عد النقود بصورة صحيحة ليس كافياً، وظهرت لديك الرغبة
فى معرفة ذلك الشخص الذى تقوم بالفعل من أجله وهكذا.

وبالتالى فإن حالة «أنا موجود» هى نتاج الرغبة فى تعظيم الصدق والوصول به إلى
المطلق.

حيثما يوجد الصدق والإيمان وحالة التواجد تتحقق حتما المعاناة الانسانية (لا
التمثيلية). وبالتالي فإن هذه العناصر هى اقوى عناصر جذب «الشعور»

١٩ عالم (..)

قال أركادى نيكولايفتش اليوم فور دخوله الصف:

— أنتم تعرفون الآن ماهو الصدق وما هو الإيمان على الخشبة. بقى علينا أن نتحقق من
توافرها لدى كل منكم. لهذا سأخصص درس اليوم لاختبار مالى كل طالب من
إحساس بالصدق ومقدرة على الإيمان به.

وكان غوفوركوف أول من دعى إلى صعود الخشبة. وطلب منه أركادى نيكولايفتش أن
يقوم بأداء مشهد ما.

وبالطبع احتاج ممثلنا من مدرسة العرض إلى شريكته المعتادة فيليامينوفا. ولقد قاما.
حسب العادة — بأداء أحد المشاهد التافهة عسيرة الهضم.

واليكم ما قاله أركادى نيكولايفتش لغوفوركوف بعد أن فرغ هو وزميله من أداء المشهد:

- إن ما قمتم به الآن كان صحيحا ويستحق الإعجاب من وجهة نظرك أنت، وهى وجهة نظر التقنى الماهر الذى لا يهتم سوى بتقنية العرض المسرحى الخارجية.

يبد أنى لم أتعاطف معك لأن ما أبحث عنه فى الفن هو إبداع الطبيعة بذاتها، وبالأحرى الإبداع العضوى الطبيعى القادر على أن يبحث فى دور لا روح فيه حياة إنسانية أصيلة. إن صدقك المصطنع يعينك على عرض «الشخصيات والانفعالات» أما الصدق الذى أعنيه فهو الصدق الذى يساعد على خلق الشخصيات والانفعالات ذاتها. إن الفارق بين فنك وفنى هو الفارق نفسه بين كلمة «يدو» و «كلمة» «يكون». فما أبتغيه أنا هو الصدق الأصيل. بينما تكفى أنت بالصدق المحتمل. أنا أتمسك بتحقيق الريمان الصادق، أما أنت فتريد الاكتفاء بالثقة التى يوليك لها جمهورك من المتفرجين. إنهم لا يشكون، وهم ينظرون إليك، فى أنك ستؤدى كل شئ وفق وسيلة أداء جرى الاتفاق عليها بشكل دائم. كما يتقنون بمهارتك مثلما يتقنون بأن مهارة لاعب الجمناز لن تدعه يفلت من العقلة. إن المتفرج فى فنك هو متفرج وحسب، أما فى فنى فهو شاهد وشريك عفوئى فى عملية الإبداع. إنه ينجذب إلى صميم الحياة التى تجرى على الخشبة ويؤمن بها.

وبدلا من أن يجيب غوفوركوف على ماقاله أركادى نيكولايفتش. راح يصرح بلهجة لا تخلو من السم بأن (بوشكين) يتمسك برأى آخر حول الصدق فى الفن يختلف تمام الاختلاف عن رأى تورسوف. ولقد ساق غوفوركوف للتأكيد على رأيه كلمات الشاعر التى يستشهدون بها دائما فى هذه الحالات.

وظلمات الحقائق الدنيا لهى أحب إلى من خدعة تسمو بنا...

يجيب تورسوف على ذلك قائلا:

- إنى أوافقك... وأوافق (بوشكين) أيضا. ويرهن على ذلك الكلمات التى سقتها والتى يتحدث فيها الشاعر عن الخدعة التى نؤمن بها. فالخدعة تسمو بنا بفضل هذا الإيمان تحديدا. ترى هل يبقى للخداع هذا التأثير الطيب الذى يسمو بنا لولا هذا الريمان؟ تصور أن يأتى إليك أحدهم فى الأول من نيسان، هذا الوقت الذى اعتاد فيه الناس أن

يخدعوا بعضهم بعضاً، فيؤكد لك أن الدولة قد قررت نصب تمثال لك لتكافئك على خدماتك الفنية. فهل تراك تسمو من مثل هذه الخدعة؟
فأجاب غوفوركوف:

- أنا لست غيباً ولا أصدق مزحة سخيفة كهذه!

فاصطاده أركادى نيكولا يفتش بكلماته قائلاً:

- فإذاً، لكي تسمو من الضروري أن «تؤمن بمزحة سخيفة». ويؤكد (بوشكين) رأياً مشابهاً لهذا الرأي تقريباً حينما يقول في شعره:

وأذرف الدموع غزولاً من ابتهاج

لا يمكنك ذرف الدموع غزراً من شيء لا تؤمن به. فليحبها الخداع والابتهاج مادامنا نؤمن بهما لأنهما، عند ذلك، يسموان بالفنانين والمتفرجين على السواء! إن خداعاً من هذا النوع إنما يتحول إلى صدق بالنسبة لأولئك الذين يؤمنون به. ويؤكد هذا تأكيداً قوياً على أنه يجب أن يتحول كل شيء إلى صدق أصيل في حياة الفنان المتخيلة. بيد أنني لا أرى هذا في أدائك.

ثم أخذ أركادى نيكولا يفتش - في النصف الثاني من الحصة - يصحح ماقام بأدائه غوفوركوف وفيليامينوف. ولقد تحقق تورسوف من أدائهما وفق الافعال الفيزيولوجية الصغيرة، وحقق فيها الصدق والايمان تماماً مثلما فعل ممي في أنود «احترق النقود».

ولكن... حدث شيء لا بد من ذكره لأنه استدعى تنقيفاً قوياً من تورسوف لا يعد له شيء في جزيل لإرشاداته. ولقد حدث الأمر على الصورة التالية:

قطع غوفوركوف الدرس فجأة وتوقف عن الاداء ووقف صامتا وقد احتقن وجهه من الغضب والعصبية، وأخذت شفتاه ترتجفان وهما ترتجفان. ثم شرع يقول بعد أن ظل بعض الوقت يصارع اضطرابه.

- لا أستطيع أن أسكت! يجب أن أفصح عن رأيي، فأنا إما أنني لا أفهم شيئاً، وعندئذ يجب أن أترك المسرح، أو أن ما يعلّموننا إياه هنا، وأرجو المعذرة على ذلك، هو سم يمس لنا ولا بد من الاحتجاج ضده.

لقد مضى من السنة نصفها ومازلنا نرغم على تحريك كراسينا من مكان لآخر، ونفلق الأبواب، ونشمل المواقد، ولسوف يطلب منا في القريب العاجل أن ننكش في أنوفنا مراعاة

للواقعية بصدقها الفيزيولوجى الصغير والكبير. ولكن تحريك الكراسى على الخشبة لا يخلق فنا بعد. ليس من الصدق فى شئ أن تعرض على المسرح مختلف البشاعات من المذهب الطبيعى. لينهب إلى الشيطان هذا الصدق الذى يصيب المرء بالفتيان!

ثم ما تكون هذه «الأفعال الفيزيولوجية»؟ أرجو المعذرة، فالمسرح ليس سيركا. إن الفعل الفيزيولوجى، سواء تجسد هذا الفعل فى التقاط عقله أو فى القفز على ظهر حصان، هو فعل مهم للغاية فى السيرك وتتوقف عليه حياة البهلوان.

ولكن كبار الكتاب العالميين لا يكتبون روايتهم ليقوم أبطالهم بالتمارين على أفعال فيزيولوجية. بينما نحن نرغم على القيام بهذه التمارين. إننا نختنق.

لا تجمعولنا نحن رؤوسنا إلى الأرض! لا تشدوا أجنحتنا! دعونا نخلق عاليا ونقترب بالخلود والعالمية، بما يوجد فوق الأرض ويخلق فى أجواء الفضاء! إن الفن حر، وهو لهذا يحتاج إلى فضاء رحب لا إلى حقائق صغيرة. انه يحتاج إلى مدى واسع لتحليقه العريض، لا أن يزحف كالحشرات الصغيرة على الأرض! نحن نطمح إلى الشئ الجميل الذى يرفع من قدر الإنسان، فلا تشدوا علينا أقطار السموات!

وقلت فى نفسى: «إن تورسوف محق فى عدم سماحة لغوفوركوف بالتحليق فوق السحاب فهو لا ينجح فى هذا أبدا. ما أغرب ذلك! غوفوركوف زعيم مدرسة العرض فى صفتنا لا غيره يريد أن يخلق فى أجواز الفضاء؟ يريد أن يصنع فنا بدلا من القيام بتمارين؟»

وبعد أن فرغ غوفوركوف من كلامه قال له أركادى نيكولايفتش:

- يدهشنى احتجاجك أنت بالذات. فلقد كنت أعدك - حتى الآن - ممثلا من النوع الذى يمتاز بالتقنية الخارجية. ولقد أظهرت نفسك فى هذا المجال بنجاح. ولكن ها نحن نجد ضجة أن طموحك الحقيقى يتجه نحو أجواز الفضاء، وأنتك تريد الاقتران بالخلود والعالمية، وبالأحرى بذلك الشئ الذى لم تظهر فيه تفوقك أبدا.

فأنت لن تخلق بطموحاتك الفنية فى نهاية المطاف الا إلى أحد اثنين: إما إلينا، أى إلى الصلاة فتعرض لها نفسك وتقدم ماتقدمه لها بأسلوب العرض، أو إلى الناحية المقابلة من الأضواء الأمامية، أى إلى الخشبة، وبالأحرى إلى الفنانين والفن الذى تخدمه، و«حياة النفس الإنسانية» فى الدور الذى تعانیه؟ وبفهم من كلامك أنك تطمح إلى هذا الأخير.

أنى أرحب بذلك! وأهيب بك أن تظهر لنا جوهرك الروحي فتتخلص من طريقة أدائك المحببة مع كل ما يصاحبها من أسلوب رفيع لا يحتاج إليه سوى من أفسد ذوقه من المتفرجين.

لا أجنحة للشرطية المسرحية والكذب. فجسمنا لم يهب القدرة على الطيران. إنه قادر - فى أحسن الحالات - على القفز إلى ارتفاع حوالى متر واحد عن الأرض أو أن يقف على الأصابع ويتناول إلى أعلى.

إن القادر على الطيران هو الخيال والشعور والفكرة، فهى وحدها قد وهبت أجنحة غير مرئية وظلت بلا مادة أو جسد. ولهذا فى استطاعتنا أن نتحدث عنها عندما نحلم «بما فوق الأرض» حيث تكمن فيها ذاكرتنا الحية و«حياة نفسنا الإنسانية» ذاتها وحلمنا.

ذلك هو الشئ القادر على «النفوذ ليس إلى الفضاء» وحسب، بل إلى أبعد من ذلك، إلى تلك العوالم التى لما تخلقها الطبيعة بعد، وتحيا فى (فانتازيا) الفنان المبدع اللامحدودة. بيد أن الشعور والفكرة والخيال هى التى لا تخلق عندك إلى أبعد من الصالة التى تستعبدك. ولهذا عليها هى أن تصرخ فى وجههم بالكلمات التى قلتها منذ قليل: «لا تجعلونا نحى رؤوسنا إلى الأرض! لا تشدوا أجنحتنا! دعونا نخلق عاليا ونقترب بالخلود والعالية! إن ماتحتاج إليه هو الاشياء السامية، لا القوالب التمثيلية البالية!

كان أركادى نيكولايفتش يقلد بغضب ابتذال حماسة غوفوركوف التمثيلية وأسلوبه الخطائى ثم أوقف يقول:

- وإذا كانت عاصفة الإلهام لا تتلفج جناحك ولا تحملك كالاعصار، فأنت أحوج من غيرك إلى خط الأعمال الفيزيولوجية ليكون لك بمثابة الجرى قبل الوثب.

ولكنك تخاف من هذا الخط بما يحمله من صدق وإيمان، وتعتقد أن ما يهين الفنان هو أن يقوم بتمارين لا بد منها للفنانين. لماذا تطلب لنفسك استثناء عن القاعدة؟ فراقصة البالية تصيب جسدها عرقا وتلهث كل يوم صباحا وهى تقوم بتمارينها الإلزامية قبل أن تخلق «على رؤوس أصابعها» أمام الجمهور فى المساء. ويتمين على المغنى أن يجمجم بصوته كل صباح، وأن يمد النغمات، ويطور حجاباه الحاجز، ويبحث عن مرانين فى رأسه وأنفه كيما يسكب روحه مساء فى الغناء. إن الفنانين فى مختلف أنواع الفنون لا يستحقون بجهازهم الجسماني وتمارينهم الفيزيولوجية التى تتطلبها تقنياتهم.

فلماذا تريد أن تمنى نفسك من ذلك؟ لماذا تحاول أن تفصل بين طبيعتنا الجسمانية والروحية فى الوقت الذى نسعى نحن إلى توطيد العلاقة المباشرة بينهما لكى تؤثر على أحدهما عبر الأخرى؟ لا بل إنك تحاول أن تتخلى تماما «بالكلام طبعاً» عن نصف طبيعتك الفيزيولوجية. بيد أن الطبيعة قد سخرت منك لأنها لم تعطك ما تفخر به. أى الشعور السامى والمعانة، وأبقت لك بدلاً منهما تقنية تبرز من خلالها أسلوب العرض لديك، ومهارتك الجسمانية.

أنت تتفى أكثر من غيرك بوسائل الصنعة الخارجية، والحماسة الخطابية التمثيلية، ومختلف القوالب الجامدة المألوفة.

فمن منا أذن أقرب إلى الأشياء السامية. أنت الذى تقف على رؤوس أصابعك وتخلق (بالكلمات) فى السموات بينما تقع فى سلطة الصالة، أم أنا الذى احتاج إلى التقنية الفنية وأفعالها الفيزيولوجية للتعبير، بمساعدة الايمان والصدق، عن المعانة الإنسانية المعقدة؟ قرر بنفسك: من منا يقف أكثر على الأرض؟ ولزم غوفوركوف الصمت وبعد فاصل قصير هتف تورسوف قائلاً:

- ما أغرب هذا! إن أولئك الذين يقولون غيرهم فى الحديث عن الأشياء السامية أولئك أقل الناس نعتاً بالمزايا التى تخولهم الحديث عنها، المحرومون من الأجنحة الخفية التى تسمح لمصاحبها فى التحليق. هؤلاء يتحدثون عن الفن والإبداع بحماسة زائفة وبصورة مبهمة ومعقدة. أما الفنانون الحقيقيون، فعلى العكس من ذلك، انهم يتحدثون عن فنهم ببساطة ووضوح.

فهل أنت من أولئك الأوائل؟

فكر فى هذا الامر. وفى استطاعتك أيضاً أن تكون فناناً رائعاً ورجل فن نافع فى الادوار التى تسمح لك طبيعتك بالذات بأدائها.

وجاء دور فيليامينوفا بعد غوفوركوف. ولقد أدهشنى أن تؤدى جميع التمارين البسيطة على نحو لا بأس به، وأن تبرزها بطريقتها الخاصة.

ولقد أثنى أركادى نيكولايفتش عليها، ثم اقترح عليها أن تتناول من على المنضدة رمحا مصنوعاً من الورق المصنوع، وأن تطعن نفسها به.

وما كادت فيليامينوفا تشم رائحة المأساة حتى رأيناها تفرغ كل ما فى جعبتها من وسائل أداء مبتذل و «تمزق الأشواق لربا لربا» على نحو ممجوج للغاية. وما ان اقتربت من خروءة

مشهدا حتى اطلقت، ضجأة، قدرا من الصراخ والهستيريا لم نملك حياله سوى الضحك فقال تورسوف:

- عندي عمة تزوجت من أحد النبلاء وبرهنت على أنها «سيدة مجتمع» ممتازة. فقد كانت تطبق «سياستها» الراقية الرفيعة بمهارة من يحافظ على توازنه وهو يسير فوق شفرات حادة، وكانت تخرج منتصرة في جميع المواقف وآمن الجميع بها. ولكن، هاهي ذى تحاول، ذات مرة، أن تنال خطوة لدى أقارب مرحوم رفيع المقام كانوا يقيمون قدسه في كنيسة مكتظة بالناس. فاقترعت من التابوت واتخذت وضعية أوبرالية، ثم نظرت إلى وجه الميت، وبعد فاصل صمت مؤثر رفعت صوتها لتلقى على أسماع الجميع خطبة حماسية. فقالت: الوداع، يا صديقي! شكرا لك على كل شيء! «بيد أن إحساسها بالصدق خائنها ففترت عزيمتها ولم يؤمن أحد بمصايها. ولقد حدث معك الآن الشيء نفسه تقريبا. فأنت قد نسجت لدورك رسما موشى، وأمنت أنا بصدق ما تفعلين. ولكن عزيمتك فرت في الأجزاء الدرامية القوية. الظاهر أن إحساسك بالصدق أحادى الجانب، فهو إحساس مرهف في الكوميديا ومتصدع في الدراما. ويتمين عليك، مثلك في ذلك مثل غوفوركوف، أن تعثرى على مكانك الحقيقي في المسرح. فمن المسائل المهمة في فننا أن يهتدى كل ممثل في الوقت المناسب إلى لون الأدوار الذى يناسبه.

.. .. عام (..) ١٩

تابع أركادى نيكولايفتش اخبارنا من ناحية احساسنا بالصدق وقدرتنا على الايمان به، وكان نيوتسوف اليوم أول المدعوين إلى هذا الاختيار. ولقد أدى أنود «احترق النقود» بالاشتراك معنا - مالموليكوفا وأنا.

وأؤكد بأن فيوتسوف قد عانى النصف الأول من الاتود بصورة فائقة، ولم يسبق له أن جاد فى الأداء كما أجاد اليوم. فقد أدهشنى هذه المرة احساسه بالحدود والمقادير، وأقننى مرة أخرى بتوافر موهبة حقيقية لديه.

ولقد أثنى عليه أركادى نيكولايفتش ولكنه أردف بقول:

- لماذا بالغت فى تصوير «صدق» ماكنت لأرغب فى مشاهدته على الخشبة أبدا فى أثناء مشهد الموت فأنت كنت تقلص عضلات بطنك، ويصيبك الغشيان، وتنجشأ، وتختلع عضلات وجهك بتعابير مخيفة، ويتشنج جسدك كله...

لقد استسلمت فى هذا الجزء لسلطة المذهب الطبيعى من أجل المذهب الطبيعى نفسه. فكنيت بحاجة إلى صدق الموت من أجل صدق الموت نفسه. لقد أثار اهتمامك ذكرياتك البصرية الخارجية الفيزيولوجية عن موت الجسم، ولم تعش بذكرياتك عن «حياة النفس الانسانية» فى لحظاتها الأخيرة. هذا خطأ.

لقد استخدم (هاوثمان) أسلوب المذهب الطبيعى فى مسرحيته «هافيل» ولكنه فعل ذلك من أجل تظليل جوهر المسرحية الأساسى وإبرازه على نحو أقوى.

فى استطاعتنا قبول مثل هذه الوسيلة. ولكن، لماذا نختار من الحياة الواقعية، دونما ضرورة، ماينبغى رميهِ فى سلة المهملات؟ ان هذه المهمة وهذا الصدق كلاهما معاديان للفن، وسيكون الانطباع الناجم عنهما كذلك أيضا. فالاشياء الكريهة لا تخلق شيئا جميلا، كما لا يلد الغراب خمامة، ولا يبيت القراص ازهارا. وعلى هذا، فليس كل صدق نعرفه فى الحياة يليق بالمسرح.

فالصدق المسرحى يجب أن يكون صدقا أصيلا من غير صبغة، وفى الوقت نفسه، صدقا خاليا من التفاصيل الحياتية الزائدة. يجب أن يكون صدقا حقيقيا من الناحية الواقعية، وفى الوقت نفسه، صدقا مشوبا بمسحة شاعرية تضيفها عليه الفكرة المبتدعة الخلاقة.

ليكون الصدق واقعا على الخشبة، ولكنه يجب أن يكون صدقا فنيا يسمو بنا.

وسأل غوفوركوف بلهجة لا تخلو من اللوذية:

- وأين يكمن هذا الصدق الفنى؟

- أنا أعرف ما ترمى إليه: أنت تهذب الحديث عن موضوعات الفن الرفيعة. وفى استطاعتى القول، مثلا، ان الفارق بين الصدق الفنى والصدق اللافى هو الفارق نفسه الموجود بين اللوحة والصورة الفوتوغرافية. فالأخيرة تصور كل شئ، أما الأولى فلا تصور سوى الشئ الجوهرى. ولا بد من موهبة الفنان للتعبير عن الشئ الجوهرى من خلال اللوحة. وفى استطاعتنا أن نلاحظ بصدد أداء فيونتسوف فى أود «احتراق النقود» ان المهم بالنسبة للمتفرجين هو أن الأحذب كان يموت، لا أنه قد صاحب هذا الموت ظواهر فيزيولوجية

معينة، ان ابراز هذه الظواهر هو من سمات الصورة الفوتوغرافية الضارة باللوحة الفنية. يمكننا أن نبرز سمة أو سمتين جوهريتين تميزان عملية الموت، لا أن نصور جميع الصفات من هذا النوع باختصار، ان مايجرى هو إبعاد الشيء الجوهرى - موت انسان قريب - إلى المستوى الثانى، بينما تبرز بوضوح صفات تصيب المتفرج بالفنيان فى الوقت الذى كان عليه أن يبكى.

أنت ترى بأنى أعرف مايقال فى هذه الأحوال. بيد أنى ألزم الصمت!! والسبب فى ذلك هو أن شرحى يخلق لدى بعض الناس ممن لا يتصفون بالحزم نوعا من التهفة. فهم، بعد شرح مقتضب، يعتبرون أنفسهم على معرفة كاملة بما هو فى مجال الابداع. اننى أؤكد بأن هذا النوع من الادراك هو إدراك مضىء، لأنه لا يعطينا شيئا، وبشئ سمة حب الاستطلاع الضرورية للفنان.

وعلى العكس من ذلك، فان إجابتى لك بالنفى القاطع ستثير لديك حب الاستطلاع هذا وتدفلك إلى التيقظ والامعان، وتجعلك تبحث بنفسك عن اجابة للمسألة التى لما تجد حلها بعد.

لهذا السبب أصارحكم القول بأنى لن أتولى مهمة إيجاد صيغة كلامية لتعريف الشيء الفنى. فأنا رجل ممارسة عملية، وفى استطاعتى أن أساعدكم بوساطة الفعل، لا الكلمات، على معرفة الصدق الفنى. أى على الاحساس به. ولكنكم ستضطرون من أجل ذلك إلى التحلى بقدر عظيم من الصبر، فأنا لا أستطيع القيام بهذه المهمة إلا من خلال دورة دراسية كاملة، أو عبارة أدق، سيتضح لكم ذلك من تلقاء نفسه عندما تفرغون من دراسة «المنهج» كله، وبعد أن تتابعوا طرق نشوء الصدق الانسانى الحياتى البسيط فى أنفسكم، وعملية تشذيب هذا الصدق من الشوائب، وتحوله إلى صدق فنى، ولا يحدث هذا على الفور، بل طوال عملية تكوّن الدور وتنموه. إننا إذ تتمثل جوهر الدور، ونضفى عليه شكلا مسرحيا وتمييزا جماليا مناسباً، ونخلصه من الشوائب نكون قد جعلنا الدور، بمساعدة عقلنا الباطن وخاصيتنا الفنية وما حبتنا به الطليعة من موهبة وبديهة وذوق، دورا شاعريا، جميلا، منسجما، متسما بالبساطة والوضوح، وقمينا بأن يرفع من قدر مشاهديه، وأن يظهر نفوسهم. وهذه السمات جميعا تساعد الخلق المسرحى على أن يكون خلقا فنيا، لا مجرد خلق صادق مفعم بالصدق.

لا يسعنا أن نحدد أحاسيسنا المهمة هذه بالشيء الجميل والفنى فى صيغة جافة، فهذه الأحاسيس تتطلب شعورا، وممارسة، وخبرة، وفضولا خاصا، ومضى وقت من الزمن.

وقامت مالوليتكوكفا بعد فيونستسوف بأداء أتود «اللقيط» وتلخص هذا الأتود بأن مالوليتكوكفا تعود إلى بيتها وتجهد طفلا تركه أحدهم على عتبة دارها. ويموت هذا الطفل اللقيط الذى أنهكه الجوع والاهمال بعد قليل على ذراعها. لقد انتابها فى البداية فرح نادر فى صدقه لمشورها على اللقيط، ثم تقمطه وتقبله وتملأ ناظرها بتأمل ملامح وجهه. ولقد نسيت أنها أزاء قطعة من خشب ملفوفة بنطاء مائدة.

ولكن الطفل الصغير كفّ فجأة عن الاستجابة لمداعباتها. فأخذت مالوليتكوكفا تتعمق فى وجهه طويلا، محاولة أن تفهم سبب هذا السكون المفاجيء على نحو أفضل. ولقد كانت تعابير وجهها تتبدل فى أثناء ذلك، فكانت مالوليتكوكفا تصبح أكثر تركيزا كلما ازداد انعكاس تعابير الدهشة والرعب على وجهها. ثم وضعت المولود على الأريكة بهنر وأخذت تتراجع مبتعدة عنه، وما أن أصبحت على مسافة معينة منه حتى تجمدت فى حيرة مفاجئة. ولقد كان ما فعلته مفعما بالصدق والإيمان والعفوية والشباب والجازبية والأنوثة والذوق والطابع الدرامى الأصيل. فما أجمل أن تضع على التضاد موت المولود الجديد مع تعاطفها هي الفتاة اليافعة إلى الحياة! وكم أبليت من إحساس مرهف فى لقاءها الأول بالموت، هي الكائن الفتى الملىء بالحياة، الذى ينظر للمرة الأولى إلى المكان الذى لم يعد للحياة فيه وجودا:

وعندما توارت مالوليتكوكفا خلف الكواليس هتف تورتسوف مستاثرا:

- هذا هو الصدق الفنى! انك تؤمن فيه بكل شئ لأنه قد جرت معاشته، واستمد حياته من الحياة الاصيلة فحقها طبعاً لم يؤخذ كل شئ دون تمييز، بل جرى اختبار القدر المطلوب دون زيادة أو نقصان. فى استطاعة مالوليتكوكفا أن تلاحظ الشئ الجميل وأن تراه وهي تتمتع بالقدرة على الإحساس بالحدود والمقادير.

وأستفهم بعض الحصاد قائلين:

- ومن أين هذا الكمال لطالبة مبتدئة تعوزها التجربة؟

- من موهبتها الطبيعية، وإحساسها القوى بالصدق بصورة رئيسية. فما هو مرهف وصادق لا بد وأن يكون فنا رفيعا. وليس ثمة أجمل من الصدق الطبيعى الذى لم تنله يد التشويه والتزويق!

وفى نهاية الدرس قال لنا أركادى نيكولا يفتش:

- الظاهر أنى قلت لكم كل ما يمكن قوله عن الإحساس بالصدق، وعن الكذب والايمان على الخشبة. وسيحين الوقت الذى ستفكرون فيه بكيفية تطوير هذه الموهبة الطبيعية المهمة وضبطها. ويلوح لى أن الفرص والذرائع للقيام بهذا العمل كثيرة، فالإحساس بالصدق والإيمان يلزمنا فى كل خطوة، وفى كل مرحلة من مراحل الابداع، سواء خلال عملنا فى المنزل، أو على الخشبة، أو فى أثناء العرض. يجب أن ينفذ الإحساس بالصدق إلى كل ما يفعله الممثل وما يراه المتفرج فلا يجرى شئ دون مصادقة هذا الإحساس عليه.

يجب أن يندقق كل ثمرين مهما صغرا، وسواء ارتبط بخط الفعل الداخلى والخارجى، بوساطة إحساسنا بالصدق وأن يصادق هذا الاحساس عليه.

ويتضح مما قيل أننا لتطويره نحتاج إلى كل لحظة من لحظات عملنا سواء فى المدرسة، أو على الخشبة، أو فى البيت.

والمهم هو أن يتجه كل مانفعله فى هذا الصدد إلى منفعتنا وليس إلى ضررنا، وأن يساعد فى تطوير الإحساس بالصدق نفسه، لا إلى توليد الكذب والزيف والتكلف.

وهذه المهمة شاقة لأن الكذب والزيف أسهل بكثير من القول والفعل على الخشبة بصورة صادقة.

ونحتاج ذلك إلى أن يبدل المعلمون مزجياً من الانتباه والمراقبة المستمرة، كيما ينمو الإحساس بالصدق، ويتوطد فى الطالب بصورة صحيحة.

لهذا تجنبوا محاولة القيام بما هو فوق طاقتكم، أو ما يتعارض مع طبيعتكم، وناقض المنطق والعقل السليم. إذ ينجم عن ذلك كله تصدع وقسر وزيف وكذب. وكلما كثر السماح لمثل هذه الأمور بالحدوث على الخشبة ضعف إحساسكم بالصدق الذى يتصدع بغير الصدق ويفسد.

تجنبوا عادة التزييف والكذب على الخشبة، ولا تدعوا بنورها الطالحة تضرب جنورها فيكم. يجب أن تقتلعوها دونما هواده، وإلا فإن نباتها سوف يتكاثر ويتطاوّل ويطنى على براعم الصدق الضرورية والثمينة فى داخلكم.

٩. الذاكرة الانفعالية

... .. عام (١٩٠٠)

ابتدأت الحصة بأن اقترح علينا تورنتسوف العودة إلى أتودى المجنون واشعال الموقد اللذين لم نقم بأدائهما منذ وقت طويل. ولقد لاقى هذا الاقتراح ترحيبا كبيرا من الطلاب لأنهم بدأوا يتوقون للعمل في أداء الأتودات، بالإضافة إلى أنه من هوائى السرور لديك أن تقوم بأداء ما أنت واثق منه وحظى بالنتائج.

ولقد قمنا بأداء المشهد بحبيوة متزايدة وليس فى ذلك مايدعو إلى العجب، فكل منا كان يعرف ماذا ينبغي له أن يفعل، وكيف يفعل، لا بل هلفت ثقتنا بأنفسنا جدا جعلتنا نبالغ فى هذه الثقة. وكما فعلنا سابقا تقاذفنا فى أرجاء الغرفة عندما أصيب فيونتسوف بالذعر.

بيد أن ذعر فيونتسوف اليوم لم يكن مفاجئا لنا، ولقد كان لدى كل منا متسع من الوقت للتأهب وتحديد الجهة التى سيهرب إليها. وبفضل ذلك جاء اندفاعنا الشامل أدق وأكثر اتقاناً. وبالتالي، أقوى بمراحل مما كان عليه سابقا. لابل اتنا صرخنا بملء حناجرنا.

أما أنا فقد وجدت نفسى، كما فى المرات السابقة، تحت المنضدة، ولكنى اختلطت هذه المرة (ألبوم) صور كبير لأنى لم أعثر على منفضة السجائر. ويمكن قول الشئ نفسه بصدد الآخرين أيضا، وعلى سبيل المثال اصطدمت فيليامينوفا فى المرة السابقة بدهمكوفافسقطت من يدها وسادة بطريق المصادفة. ولم يحدث الاصطدام اليوم، ومع ذلك أسقطت الوسادة لتضطر إلى رفعها كما فعلت فى المرة السابقة.

ولقد استولى علينا الذهول عندما قال لنا كل من تورسوف ورحمانوف إن أداءنا سابقا كان يتسم بالعفوية والاخلاص والنضارة والصدق، بينما ظهر اليوم مزيفا وخاليا من الصدق ومصطنعا. ولقد أسقط في يدنا ازاء هذا النقد الذى لم تكن نتوقه.

وقال الطلاب:

- بيد أننا كنا نشعر ونعاني!

فأجاب تورسوف:

- لا بد للمرء أن يشعر بشئ ما، أو يعانى شيئا ما، فى كل لحظة من لحظات حياته، والا كان فى عداد الموتى. فهؤلاء وحدهم الذين لا يشعرون بشئ. المسألة كلها تكمن فى ماهية ما «تشعرون» به وتجري «معاناته» الآن فى لحظة الإبداع على الخشبة.

فلنحاول أن نحلل ماقمتم به اليوم لدى إعادة الأتود ومقارنة ذلك بأدائكم له فى الماضى.

فما لاريب فيه أنه تم الحفاظ على جميع التشكيلات الحركية، والانتقالات، والأفعال الخارجية وترابطها، وكل صغيرة من تفاصيل تكوين المجموعات بدقة مذهلة. ويكفى للاقتناع بذلك أن تنظروا إلى هذا الأثاث المتكس الذى تريستم به الباب. إذ يمكن الاعتقاد بأنكم التقطتم صورة فوتوغرافية للمشهد، أو ترسم مخططا لتوزيع الأشياء فيه، ثم أقمتم المترلس من جديد وفق هذا المخطط.

وعلى هذا، فقد أعدتم أداء الناحية الخارجية الواقعية من الأتود بصورة دقيقة جديدة بالإعجاب وتشهد على تمتعكم بمقدرة قوية على تذكر التشكيلات الحركية والمجموعات والأفعال الفيزيولوجية والحركة والانتقالات الخ هكذا جرت الأمور من ناحيتها الخارجية، ولكن هل تحتل كيفية وقوفكم وتجمعكم أهمية كبيرة ياترى؟ فأنا بوصفى متفرجا أجد متعة أكبر عندما أعرض بماذا تشعرون وكيف يجرى فعلكم فى داخل أنفسكم. إذ أن معاناتنا الخاصة التى نستمدها من الواقع ونقلها إلى أدوارنا هى التى تضى الحياة على هذه الأدوار. وأنتم لم تقلعوا لى هذه المشاعر على وجه التحديد.

أما الأفعال الخارجية والتشكيلات الحركية والمجموعات فتبقى شكلية وجافة وغير ضرورية لنا على الخشبة إذا لم يتم تبريرها من الداخل. وهنا، تحديدا، يكمن الاختلاف بين أداء الأتود فى الماضى وأدائكم له اليوم.

ف عندما سقت إليكم، فى المرة الأولى، افتراض جون زائر غير منتظر، انصرفتم جميعا، وبلا استثناء إلى تركيز الانتباه وإمعان التفكير فى مسألة إنقاذ أنفسكم. ولقد قدرتم جميعا الظروف الناشئة، وبعد ذلك فقد شرعتم فى تنفيذ الفعل، وكانت تلك معالجة سليمة من الناحية وبالأحرى كانت معاناة حقيقية وتجسيدا حقيقيا لهذه المعاناة.

أما اليوم فقد حدث العكس، إذ بلغت بكم الفرحه بالعودة إلى أداء مشهدكم المفضل حدا جعلكم قبلون على نسخ الأفعال الخارجية المعروفة لكم من المرة السابقة، مباشرة وبلا تردد ودون إجراء أى تقويم للظروف المقترحة. هنا خطأ، فأنتم كان يخيم عليكم، فى المرة الأولى، صمت مطبق كصمت القبور، أما اليوم فقد اشتعل فيكم المرح والحماسة وهرعتم جميعا تعدون لكل شئ عنده: فيليامينوفا تعد الوسائد، وفيوتسوف تعد غطاء المصباح، ونازفانوف تعد (ألبوم) الصور بدلا من منفضة السجائر.

وقلت مبينا السبب:

- لقد نسي الرجل المسؤول عن قطع الأكسوار إحضارها.

فقال أركادى نيكولايفتش ساخرا:

- وهل كنت قد أعددتها سلفا فى المرة الأولى؟ هل كنت تعرف أن فيوتسوف سيصرخ ويلقى الذعر فى أنفسكم؟ غريب! كيف أمكنك اليوم التنبؤ بحاجتك إلى (ألبوم) صور؟! الظاهر أنه كان يجب أن تقع يدك عليه مصادفة، بيد أن هذه المصادفة وغيرها من المصادفات لم تتكرر اليوم للأسف! لم هناك تفصيل آخر: فى المرة الأولى كانت أبصاركم شاخصة طوال الوقت ودون انقطاع بالياب الذى كنا نفترض أن المجنون يقف وراءه. أما اليوم فكان الذى يشغلكم ليس هو، بل نحن المتفرجين: إيفان بلاتونوفيتش وأنا. فقد كنتم تتوقون إلى معرفة ما سيخلفه أذاؤكم من أثر فى نفوسنا. وبدلا من الاختباء خوفا من المجنون كنتم تستعرضون مهارتكم أمانا. فإذا كان فعلكم فى المرة الأولى يصدر عن مشاعركم الداخلية، وحنسكم، وخبرتكم الحياتية، فانكم اليوم قد سرتم فى الدرب المعبد بطريقة عمياء تكاد تكون آلية. لقد قمتم بتكرار تدريكم الأول الذى نبحتم فيه، ولم تحاولوا خلق حياة جديدة أصيلة فى يومكم الحاضر أنتم لم تستمدوا مادتكم من ذكرياتكم الحياتية، بل من ذكرياتكم المسرحية التمثيلية كما أن ما تولد فى المرة الأولى فى أنفسكم وتجلى فى أفعالكم بصورة طبيعية تلقائية انتفخ اليوم وتضخم على نحو

مصطنع بغية التأثير على المشاهدين. وباختصار، أن ما حدث لكم حدث لشاب جاء ذات يوم يسأل فاسيلي فاسيليفيتش سامويلون عما إذا كان يمكنه أن يصبح ممثلاً.

فاقترح عليه الفنان الشهير قائلاً: «اخرج من هنا ثم أدخل من جديد وقل ماقلته لى الآن».

وأعاد الشاب دخوله الأول بصورة خارجية، ولم يتمكن من استرجاع المعاناة التي اختلجت في نفسه من قبل. إنه لم يمر أفعاله الخارجية ولم يبعث فيها الحياة من الداخل.

ولكن لا ينبغي أن يهكمكم أنني قارنت بينكم وبين هذا الشاب ولا إخفاكم اليوم في أداء الأنود لأن ذلك كله هو من طبيعة الأشياء. وسأشرح لكم السبب: تكمن المسألة في أنه ليس نادراً ما تكون المفاجأة وجدة الموضوع الإبداعي من أقوى منبهات الإبداع. وقد كانت هذه المفاجأة متوافرة عند أدائكم الأنود في المرة الأولى، فلقد استثاركم افتراض فكرة تواجد رجل مجنون خلف الباب استشارة حقيقية. أما اليوم فقد اختفت المفاجأة لأن كل شيء أسمى معروفاً ومفهوماً وواضحاً بما في ذلك الشكل الخارجي الذي سيتخذ أفعالك. فهل يستحق الأمر، والحالة هذه، إلى تدبر الوضع والاضلاع بالتجربة الحياتية والمشارع المعاشة في الواقع الحقيقي مرة أخرى؟ ما الداعي إلى هذا العمل مادام قد تم خلق كل شيء ولاقى استحساناً منا؟ إن وجود شكل خارجي جاهز يغري الممثل! فليس مما يدعو إلى الدهشة أن تشعروا أنتم أيضاً الذين تقومون بأولى خطواتكم على خشبة بوطأة هذا الاغراء. ولقد برهنتم. في أثناء ذلك، على توافر ذاكرة قوية لديكم فيما يخص بتذكر الأفعال الفيزيولوجية، بينما لم تظهر لديكم ذاكرة المشاعر.

وسألت مستوضحا:

ذاكرة المشاعر؟

- نعم، أو بالأحرى الذاكرة الانفعالية. فلقد كنا نطلق عليها سابقاً - حسب ريمو - اسم «الذاكرة التأثرية»، بيد أن هذا المصطلح قد رفض في الوقت الحاضر ولم يستبدل بمصطلح جديد. لهذا اتفقنا حالياً أن نسمي ذاكرة المشاعر بالذاكرة الانفعالية.

وطلبنا أن يشرح لنا بصورة أفضل معنى هذا التعبير فقال:

- ستفهمون هذا المعنى من المثال الذي جاء به (ريمو) نفسه.

قلد المدّ بالثنين من الرحالة إلى صحرة فى البحر. وبعد تجاهاهما قصر كل منهما انطباعاته. أما أحدهما فقد تذكر كل فعل قام به: كيف ذهب وإلى أين ولماذا. وتذكر أين كان يهبط، وكيف كان يخطو، وأين كان يقفز. أما الرجل الآخر فتأكد ذاكرته لآسى شيئا من هذه الأمور، ولم يتذكر سوى المشاعر التى اعتملت فى داخله حينئذ: فقد اجتاحتها الغبطة فى البداية، ثم أخذ يساوره شئ من التوجس والقلق ثم أخذ يتنازع الشك والأمل. إلى أن أصيب أخيرا بحالة من الهلع.

تلك هى المشاعر التى احتفظت بها ذاكرته الانفعالية.

ولو عادت إليكم، مثلما عادت إلى الرحالة الثانى، المشاعر التى عشتوها فى المرة السابقة بمجرد التفكير بأنود المجنون وبدأتم تعيشون بها، وتقومون بالأفعال بصورة جديدة، تكون فيها هذه الأفعال أيضا أصيلة ومثمرة وهادفة، لو حدث هذا كله بصورة تلقائية، لا إرادية، لقلت عندئذ انكم تتمتعون بذاكرة انفعالية نادرة المثال من الطراز الأول.

ولكن هذه الظاهرة لا تتحقق - للأسف - إلا فى القليل النادر. ولذلك سأخفض ما أطلبه منكم فأقول: لو أنكم شرعتم فى أداء الأنود مهتمين بالتشكيلات الحركية الخارجية فقط، ثم ذكرتكم هذه التشكيلات بمشاعركم المعاشة فاستسلمتم لهذه الذكريات الانفعالية وتابتم أداء الأنود تحت إشرافها، لقلت، عندئذ، أنكم تتمتعون بذاكرة انفعالية جيدة، وإن لم تكن استثنائية أو خارقة للعادة.

وأنا على استعداد لمزيد من التنازل فيما أطلبه منكم فأفترض أنكم شرعتم فى أداء الأنود بصورة خارجية شكلية، وأن التشكيلات الحركية والأفعال الفيزيولوجية المعروفة لم تبعث الحياة فى المشاعر المرتبطة بها، لا بل لم تظهر الحاجة أيضا إلى تقويم الظروف المقترحة الناشئة التى يجب أن يجرى فيها الفعل كما فى المرة السابقة. عندئذ، وفى جميع هذه الحالات فى استطاعتكم أن تلجأوا إلى التقنية السيكلوجية، أى إلى إدخال كلمة «لو» وظروف مقترحة جديدة، ثم إعادة تقويم هذه الظروف تقويما جديدا، ولتقاط الانتباه النائم، ثم الخيال، والإحساس بالصدق، والایمان، والأفكار، ثم بعث الحياة عبر هذا كله فى الشعور الخامد.

فإذا استطعتم تحقيق هذا كله كنت على استعداد للاعتراف بشوافر ذاكرة انفعالية لديكم.

يبد أنكم اليوم لم تثبتوا قدرتكم على اتباع أى من الإمكانيات التى أشرت إليها. فأنتم اليوم، مثل الرحالة الأول، أعدتم بدقة غير عادية الأفعال الخارجية وحسب، دون أن تبعثوا فيها الدفء بمعانائكم الداخلية. لقد أبديتم اليوم اهتمامكم بالنتائج وحدها، وهذا ما يدفعنى إلى القول بأنكم لم تظهروا ما يدل على تمتعكم بذاكرة انفعالية.

وهتفت يائسا:

- هذا يعنى أنها غير موجودة عندنا.

وأجاب أركادى نيكولا بفتش بهدوء:

- كلا. ليس هذا ما يجب أن تستخلصه من كلامى. ولكننا سنتحقق من ذلك فى الدرس القادم.

.. .. . عام (..) ١٩

بدأت حصة اليوم باختيار ذاكرتى الانفعالية. قال لى أركادى نيكولا بفتش:

- هل تذكر أنك حدثتني فى ردة الممثلين عن الانطباع الكبير الذى خلفه فى نفسك (موسكفين) عندما مر ببلدة فى أثناء قيامه بجولة مسرحية؟ فهل يعقل أنك مازلت تذكر الآن ما قدمه من عروض بوضوح يجعلك مجرد التفكير بها تستعيد تلك الموجة العارمة من النبطة التى اجتاحتك آنذاك منذ خمس أو ست سنوات؟

- ربما لا تتكرر بتلك القوة، ولكن هذه الذكريات مازالت تهزنى بقوة.

- وهل هى من القوة بحيث تجعل قلبك يخفق بشدة وأنت تفكر بتلك الانطباعات؟

- ربما حدث ذلك إذا استسلمت لها استسلاما كاملا.

- وما الذى نشعر به من الناحية الروحية أو الفيزيولوجية عندما تستيقظ ذاكرتك تلك الطريقة المأساوية التى مات بها صديقك الذى حدثتني عنه عندئذ فى الردهة؟

- إنى أجنب هذه الذكريات الثقيلة لأنها حتى الآن تترك فى نفسى أثرا مقبضا.

- إن هذه الذاكرة التى تساعدك على تكرار جميع المشاعر المعروفة التى عشتها واعتملت فى داخلك لدى مشاهدتك عروض (موسكفين) أو عند وفاة صديقك هى الذاكرة الانفعالية. وكما تبعت فى ذاكرتك البصرية أمام بصرك الداخلى صورة شئ ما أو شخص ما أو منظر طبيعى عفا عليه النسيان، كذلك تنتعش فى ذاكرتك الانفعالية

المشاعر التي خالجتك من قبل. فهي تبدو أنها قد عفا عليها النسيان، ولكن تكفى إشارة ما أو فكرة أو صورة معروفة حتى تستولى عليك المعاناة من جديد بصورة مفاجئة.

وقد تعود تلك المعاناة أحياناً قوية كما كانت فى الماضى، وقد تعود أضعف مما كانت عليه، أو أقوى فى أحيان أخرى. كما قد تنبعث معاناة شبيهة بتلك التي كانت سابقاً، أو تعود فى شكل يختلف بعض الشيء.

وما دام وجهك يشحب وتضجر وجنتك عندما تذكر ما عانيت، وما دمت تخشى أن تفكر بمصائب ألم بك منذ مدة طويلة، فهذا يعنى أنك تتمتع بمقدرة على تذكر المشاعر، أى أنك تضطلع بذاكرة انفعالية. ولكن ليست من التطور ما يجعلها قادرة على النضال بصفة مستقلة ضد المصاعب التي تخلقها ظروف الإهداع العلائى.

وتوجه تورسوف نحو شوستوف قائلاً:

- والآن، قل لى، هل تحب رائحة سوسن الوادى؟

فأجلب باناً:

- آجيه.

- وطعم الخردل؟

- لا آجيه وحده. ولكنى آجيه مع لحم البقر.

- وهل تحب أن تمسح بيدك على شعر قطة كثيف، أو تلمس لبلاباً شجرها جيداً.

- نعم.

- وهل تذكر هذه الأحاسيس جيداً؟

- أذكر.

- وهل تحب الموسيقى؟

- أحبها.

- وهل لديك ألحان مفضلة؟

- طبعاً.

- اذكر بعضها على سبيل المثال.

- كثير من رومانسيات تشايكوفسكى وكريغ وموسورغسكى.

- وهل تذكرها؟

- نعم. لدى حاسة سمع لا بأس بها.

وأضاف تورسوف قائلا:

- حاسة سمع وذاكرة سمعية! ويدو لى أنك تحب الرسم أيضا؟

- كثيرا.

- وهل لديك لوحات مفضلة؟

- نعم.

- وهل تذكرها أيضا؟

- أتذكرها جيدا.

- وهل تحب الطبيعة؟

- ومن لا يحبها؟

- وهل تذكر جيدا المظاهر الخارجية: ترتيب الغرف وشكل الأدوات؟

- أتذكر.

- وهل تذكر الوجوه أيضا؟

- نعم. وأخص منها تلك التى تترك فى نفسى انطباعا.

- وجه من تذكر على سبيل المثال؟

- وجه كانشالوف. لقد رأيته عن قرب وترك فى نفسى أثرا كبيرا.

- وهذا يعنى أنك تتمتع بذاكرة بصرية أيضا.

هذا كله هو أحاسيس مكررة أيضا، ولكن ذاكرة الحواس الخمس هى التى تستدعى هذه الأحاسيس فهى لا تتبع المعاناة التى توحى بها الذاكرة الانفعالية وتتميز عنها.

ومع ذلك سأتكلم أحيانا عن الحواس الخمس بصورة متوازنة مع الذاكرة الانفعالية، وهذا يجنبنا بعض الصعوبات.

هل هى ضرورية مقدرتنا على تذكر ما تقدمه لنا حواسنا الخمس من أحاسيس، وإلى أى حد هى ضرورية للفنانين على الخشبة؟

للإجابة على هذا السؤال أرى أن نتناول كل حاسة على انفراد.
فحاسة الإبصار هي أقوى الحواس استجابة لدى تقبل الانطباعات.
وحاسة السمع مرهقة جدا أيضا.

وهذا هو السبب في أن التأثير على مشاعرنا يتم بسهولة عن طريق عيوننا وأذاننا.
من المعروف أن البصر الداخلي يكون لدى بعض الرسامين من الواضح ما يجعلهم
قادرين على رسم وجوه أشخاص لا يقفون أمامهم.

كما أن السمع الداخلي يصل لدى بعض الموسيقيين حدا من الكمال يجعلهم
قادرين على أن يستمعوا في أذهانهم إلى سيمفونية كاملة بعد استماعهم إليها منذ
قليل، وأن يتذكروا تفاصيل العزف وخروجها الطفيف عن الوحدة. وفنانو الخشبة أيضا
يتحتمون على غرار الرسامين والموسيقيين بذاكرة بصرية وأخرى سمعية يستطيعون
بفضلها أن يطبعوا في داخلهم ذكرياتهم عن الصور البصرية والسمعية وأن يتبعوها سواء
كان ذلك وجه شخص، أو تماثيل وجهه، أو خطوط جسمه، أو مشيته، أو عاداته
الملازمة، أو حركاته. أو صوته، أو مختلف نبرات الصوت الممكنة التي نلتقيها في حياة
الناس، أو ملابس هؤلاء الناس وتفاصيل البيئة التي يعيشون فيها، أو الطبيعة والمناظر
الطبيعية الخ. زد على ذلك في استطاعة الإنسان، لاسيما الإنسان الفنان، أن يتذكر،
بالإضافة إلى ما يراه ويسمعه في الحياة الواقعية، ما خلقه في خياله بصورة غير مرئية
وغير مسموعة. ويحب الفنانون من النوع البصري أن يروا ما يراودهم فعله. ومن ثم
تستجيب مشاعرهم إلى ما يراودهم بسهولة. أما الفنانون من النوع السمعي، فعلى
العكس من ذلك، يفضلون أن يسمعوا بسرعة رنة صوت الشخص الذي يصورونه وطريقة
كلامه ولهجته. فالنافع الأول لاستشارة عملية الشعور لديهم ينبع من الذكريات
السمعية.

وسأل مبتلى اهتمامي:

- وماذا عن بقية الحواس الخمس الأخرى؟ هل يحدث أن نحتاج إليها على الخشبة؟
- طبعا.

- ما دامت ضرورية فمن أجل ماذا؟ وكيف نستخدمها في الإبداع المسرحي؟

فأجلب أركادى نيكولا بفتش:

- تصوروا أنكم تؤدون مشهد البداية من الفصل الثالث فى مسرحية «إيفانوف» لتشيخوف، أو أن أحدكم سيقوم بأداء دور الفارس (دى ريبافرات) فى مسرحية غولدونى «صاحبة الفندق»، حيث يتعين عليه أن يصل إلى درجة الانتشاء من اليخنة المصنوعة من الورك المعجن والتي أعدتها له (ميراندا ولينا) بما عرف عنها من مهارة خارقة للعادة فى الطهى. عليك أن تؤدى هذا المشهد بحيث يسيل لعابك ولعاب جميع المتفرجين، ولكى يتم ذلك لابد أن يكون لديك فى لحظة الأداء ذاتها تصور ولو تقريبي، إن لم يكن عن طعم اليخنة الحقيقي، فمن طعام شهى آخر. والا منضطر إلى التكلف فى الأداء، ولن تحس بتلك الاستجابة التى يتركها تذوق طعام شهى.

- وحاسة اللمس؟ فى أية مسرحية يمكن أن نحتاج إليها؟

- فى مسرحية «أوديب» مثلا. فى المشهد الذى يتحس فيه (أوديب) أبناءه وعيونه مفقودة. إنكم فى حالة (أوديب) هذه ستكونون فى أمس الحاجة إلى حاسة لمس قوية متطورة. وصرح غوفوركوف قائلا:

- أرجو الملاحظة، إن الممثل الجيد قادر على أن يعبر عن ذلك كله بفضل التقنية وحدها دون أن يشير شعوره.

لا تؤمنوا بمثل هذه المزاعم التى تنم عن غطرسة أصحابها. إننا لانستطيع مقارنة أكمل التقنيات التمثيلية بفن الطبيعة المرهف الذى لا يضاهيه أى فن، ويسمو فوق إدراك الذهن البشرى. لقد رأيت فى حياتى الكثير من مشاهير الممثلين، والتقنيين البارعين من جميع المدارس والقوميات، وأؤكد لكم إنه لم يكن بينهم من استطاع بلوغ تلك النرى التى تصل إليها بصورة لاواعية البديهة الفنية الأصيلة التى تعمل بهدى الطبيعة ذاتها. ولا ينبغي أن ننسى أنه لا يمكن التحكم بكثير من الجوانب المهمة فى طبيعتنا المعقدة تحكما واعيا، إن الطبيعة هى القادرة الوحيدة على التحكم بهذه الجوانب المستعصية، بعيدا عن عون الطبيعة هذا، لن يكون فى استطاعتنا الاضطلاع بجهاز المعاناة والتجسيد لدينا إلا بصورة جزئية غير كاملة.

وبالرغم من أن ذاكرات حواس الذوق واللمس والشم لا تضطلع إلا بقليل من التطبيقات العملية فى فننا، الا أنها تحتل أحيانا أهمية كبيرة، ويكون دورها فى هذه الحالات دورا مساعدا إضافيا.

وسألت مستقصيا:

- فيم يتلخص هذا الدور؟

- لكى أشرح ذلك سأروى لكم هذه الحادثة التى وقعت أمامى منذ مدة قريبة: كان شابان ثملان يرددان لحن وقصة «هولكا» مبتذل سمعاه فى مكان ماء ولا يستطيعان تذكر هذا المكان الآن.

فكان أحدهما يقول وهو يحاول تذكر ذلك بصموية: «لقد سمعناه... أين سمعناه؟... كنا نجلس آنذاك قرب دهامة أو عمود.

واحتم الآخر قائلا:

- وما شأن العمود هنا؟

وراح الشاب الثمل الأول يتنصر فآكرته البصرية:

- أنت كنت تجلس إلى اليسار، أما إلى اليمين... من كان يجلس إلى اليمين؟

- مامن أحد كان يجلس، ولم يكن ثمة أعمدة. أما ولنا كنا نأكل الكراكى على الطريقة اليهودية فهذا أمر لا ريب فيه.

وقال الأول بشئ من الإيحاء:

- ولقد كانت نفوح منها رائحة عطر كريهة، تشبه رائحة ماء الزهر.

فقال الثانى مؤكدا:

- نعم، نعم. رائحة عطر وكراكى على الطريقة اليهودية. ولقد خلق هذا عندى مزاجا كريها لا أنساه.

ولقد ساعدتهما هذه الانطباعات على تذكر سيدة كانت تجلس ممهما وتأكل سرطانات نهريّة.

بعد ذلك ارتسمت فى مخيلتهما المألدة والأدوات التى كانت عليها، والعمود الذى تبين أنهما فعلا كانا يجلسان بقره.

وهما على هذه الحال وإذا بأحد الشابين الثملين يغنى إحدى الترانيم التى تعزف على الكمان، ويعرض كيف كان الموسيقى يعزفها. لا بل تذكرنا أيضا قائد الجوقة نفسه.

وهكذا كانت ينقش في الذاكرة بالتدرج ما طبعته حواس الذوق والشم واللمس، ومن خلال ذلك كان يجرى تذكر الانطباعات السمعية والبصرية التي تركتها تلك الأمسية في أنفسهما.

وأخيرا يذكر أحد الشابين الشملين بعض ايقاعات (البولكا) المبتذلة، وأضاف الآخر بدوره بعض الايقاعات الاخرى. ثم بدأ معا في ترديد اللحن الذي اتبعت في ذاكرتهما، وراحا يقودانه على غرار قائد الجوقة.

ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد، فقد استيقظت ذاكرتهما إهانة كانت قد وجهت إليهما، هما على هذه الحالة من السكر فشرعا يتجادلان بحماسة انتهت بهما إلى الخصام مرة اخرى.

ويوضح هذا المثال العلاقة الوطيدة التي تحكم حواسنا الخمس وفعلها المتبادل، كما توضح تأثير هذه الحواس على ذاكرتنا الانفعالية. وهكذا، أتمت ثرون أن الفنان يحتاج إلى هذه الاخيرة بالإضافة إلى ذاكرات حواسنا الخمس جميعا.

١٩ هام (..)

توقفت دروس تورسوف مؤقتا بسبب سفره من موسكو في جولة مسرحية. ولقد اضطرنا هذا إلى قصر الاهتمام حاليا «بالمراة والتدريب المتواصل»، والرقصات، والجمباز، والمبارزة، وتهذيب الصوت (الفناء)، وتقويم النطق، وبمواد أخرى علمية. ومع توقف دروس تورسوف مؤقتا توقفت أنا أيضا عن التسجيل في دفتر المذكرات.

يبدو أن أحدهما وقعت لي في الأيام الأخيرة جعلتني أدرك بعض الأمور المهمة جدا المتعلقة بفننا، وبموضوع الذاكرة الانفعالية على وجه الخصوص. واليكم ماحدث:

كنت منذ وقت قريب عائدا إلى البيت بصحبة شوستوف. ولقد ساء علينا الطريق في شارع (أربات) جمع غفير من الناس. ولما كنت أحب مشاهدة الحوادث التي تقع في الشارع فقد شققت لنفسى طريقا إلى مقدمة الحشد، وهناك وجدت نفسى أمام منظر رهيب: فقد تمددت جثة شحاذ عجوز وسط بركة كبيرة من الدم، وقد تحطم فكه، وقطعت كلتا ذراعيه، وانفصل عن إحدى قدميه نصف شكلها. وكان وجه الميت رهيبا: فقد انزلق فكه السفلى المحطم بأسنانه العجوز النخرة من فمه وبرز متقدما شاربه اللطخ بالدماء. كما استقرت كلتا ذراعيه بعيدا عن الجسد، وبدت كأنها استطالت وامتدت إلى أمام راجية

الرحمة، بينما برزت اصبع من أصابع إحدى كفيه إلى أعلى وكأنها تهدد أحدا ما. ولقد استقر بوز جزمته مع العظام واللحم على انفراد أيضا. أما عربة (الترام) التي كانت تجثم على الضحية فبدت هائلة ومرعبة. فقد كشرت عن أنيابها في وجه الميت كما يكشر الوحش وراحت تفتح وتجز. بينما أخذ سائق العربة يصلح شيئا ما في الآلة ليبين للناس ما فيها من خلل وليبرهن عن براعته. ولقد اتحنى فوق الجثة شخص أخذ يتفحص وجه الميت لم دس في أنفه منديلا قذرا. كما كان بعض الصبية بالقرب من مكان الجثة يتلهون بالماء والدم. فقد أعجبهم أن يتدمج جدول صغير من الماء الناج عن ذوبان الثلج مع جدول صغير آخر من الدم الأحمر، مكونا بذلك تيارا جديدا يردى اللون. وكان ثمة امرأة تبكي، أما الآخرون فكانوا يتطلعون بمفضول أو برعب أو بقرف، ويتنظرون قدوم الشرطة أو الأطباء أو عربة الأسعاف النج.

ولقد تركت هذه اللوحة الواقعية - الطبيعة في نفسى انطبعا فظيما مذهلا، ودخلت في تضاد صارخ مع ذلك اليوم المشمش وسمائه الزرقاء الساطعة المرحية التي لم يكن يعكر صفاءها سحابة واحدة.

وابتعدت عن مكان الكارثة متقبض النفس، ولم أستطع التخلص من ذلك الانطباع الفظيخ مدة طويلة. ولقد لا زمتى ذكرى هذا المشهد الذى أتيحت على وضعه والذى أورثنى ذلك المزاج المضى طوال اليوم.

ولقد استيقظت في الليل، وعادتنى اللوحة المنطبعة في ذاكرتى البصرية، فارتعشت وشعرت بأن الحياة بالنسبة إلى أمست تبعث على الخوف. فلقد بدت الكارثة من خلال الذكرى أكثر هولاً مما كانت عليه في الواقع، ولربما السبب في هذا أن الوقت كان ليلا حيث بدا كل شيء في الظلام أشد رهبة. ولكنى عزيت حالتى إلى ذاكرتى الانفعالية التى تعمق من قوة الانطباعات حتى أن خوفى قد أدخل في نفسى الفرح لأنه كان يشير إلى قدرتى على تذكر المشاعر.

وبعد انقضاء يوم أو يومين على الحادث مررت ثانية من (أربات) قريبا من مكان الكارثة، وتوقفت بصورة لا إرادة أفكر بما حدث هنا منذ زمن قريب. الشيء المرعب هو أن كل شيء قد مر بسلام وكان شيئا لم يحدث في هذا العالم سوى أن نفسا إنسانية واحدة قد فارت - ولقد كانت عربة كنيسة تنظف الشارع بهدوء وكأنها تزيل آخر آثار الكارثة، بينما راحت عربات الترام تنهب الأرض مسرعة مارة فوق ذلك المكان القدرى الذى أريق على

جوانبه الدم الانساني ولكنها لم تكسر اليوم عن أتيابها، ولم تفع مثلما فعلت آنذاك، بل على العكس من ذلك، كانت تفرع أجراسها بحوية ونشاط.

وكلما ازددت تفكيراً بنفى الحياة الإنسانية كانت ذكرى الكارثة المروعة تتغير في نفسى فما كان شيئاً طبيعياً فظاً بالأمس - أى الفك المنزلق، والذراعان المبتورتان، وقطعة القدم، والأصبع المرفوعة، ولعب الأطفال في بركة الدم - فقد صعقنى اليوم على نحو مختلف كل الاختلاف على الرغم من أن تأثير ذلك لم يكن اليوم أقل مما كان عليه فى ذلك الحين فلقد اختفى شعورى بالتقزز وظهر فى مكانه امتعاض وسخط. وفى استطاعتى أن أحدد ماجرى فى روحى من تبدل، فأقول: فى يوم الكارثة كنت قادراً تحت تأثيراً انطباعياً على كتابة أخبار لاذعة على شكل (رپورتاج) صحفى فى شارع، أما فى ذلك اليوم الذى يدور عنه الحديث فقد كان فى مقدورى تأليف مقالة هجومية ساخنة ضد القسوة. والآن لا تثيرنى لوحة الكارثة العالقة فى ذاكرتى بتفصيلاتها الطبيعية، بل بما أشعر به من عطف وشفقة نحو ذلك الذى لقي حتفه. وتستيقظ ذاكرتى اليوم بدفء خاص وجه تلك المرأة التى كانت تبكى بحرقه.

ما أعجب ذلك الأثر العظيم الذى يتركه الزمن على ذكربتنا الانفعالية وتبدليها! فالיום صباحاً، أى بعد مرور أسبوع واحد على الكارثة، مررت مرة أخرى، وأنا فى طريقى إلى المدرسة، بالقرب من المكان القدرى، وتذكرت ما حدث هنا. لقد استيقظت ذاكرتى لتلجأ أبيض مثل بياض الثلج اليوم. وتلك هى الحياة. كما استيقظت قامة سوداء منكبة على الأرض وتتطاوّل نحو مكان ما. وهذا هو الموت. ثم دماء منجسة. وتلك هى الانفعالات التى تتدفق من الإنسان. ومرة أخرى كان ذلك التضاد القوى حيث السماء والشمس والنور والطبيعة فى كل مكان. وتلك هى الأبدية. ولقد بدا لى أن العربات المكتظة بالركاب والتى كانت تمر بى مسرعة ماهى إلا أجيال بشرية فى طريقها نحو الأبدية بل أن اللوحة كلها، التى كانت منذ وقت قريب تبعث على التقزز، ثم تحولت إلى لوحة فاسية، قد أصبحت الآن لوحة جليلة مهيبة. فإذا كنت فى اليوم الأول أرغب فى كتابة أخبار صحفية، ثم صرت أميل فيما بعد إلى كتابة مقالة هجومية ذات طابع فلسفى، فإننى اليوم أتوق إلى نظم الشعر وكتابة القصائد العاطفية المهيبة.

ورحت أفكر تحت تأثير الشعور والذكربيات الانفعالية بتلك القصة التى جرت لبوشين وسردها لى منذ وقت قريب. فقد ارتبط صاحبنا اللطيف الطيب ذات يوم بفتاة رقيقة بسيطة

وتفاسما العيش معا. ولكن كان لهذه الفتاة ثلاثة عيوب لا تحتمل: فهي، أولا، كانت كثيرة الكلام، وبما أنها لم تكن متطورة عقليا بما فيه الكفاية فإن ثروتها كانت تكتسب طامعا غبيا لا يطاق. ثانيا، كان يشتد من فمها رائحة كريهة جدا. وثالثا، كان يصدر عنها شخير قوى فى الليل. ولقد انفصل بوشين عنها بعد أن لعبت هذه العيوب دورا فى انفصالهما.

وبعد مضى روح من الزمن أخذ يحلم من جديد بصاحبته (دولتسينيا). فلقد بدت له عيوبها غير جوهرية، إذ خفّت هذه العيوب مع مر الزمن، وبرزت حسناتها بوضوح متزايد. ولقد التقيا مصادفة. عندما كانت (دولتسينيا) تعمل فى أحد المنازل فانتقل إليه بوشين. وسرعان ما عادت الأمور إلى ما كانت عليه.

والآن بعد أن تحولت ذكريات بوشين الانفعالية إلى واقع أخذ يحلم من جديد بالانفصال عنها.

... هام (..) ١٩

يدهشنى الآن بعد مضى مدة من الزمن أننى عندما أعودُ هنا كرتى إلى الكارثة فى شارع (أربات) تتراءى لى قبل كل شئ عربة ترام ولكن ليست تلك العربة التى رأيتها آنذاك بل عربة ترام أخرى ارتبطت فى ذاكرتى بحادثة أخرى وقعت قبل ذلك.

ففى الخريف الماضى حدث أن كنت عائدا من ضاحية (ستريشينفو) إلى بيتى فى موسكو مستقلا المقطورة الاخيرة فى عربة ترام، ولم تكد العربة تمر بحقل قفر حتى خرجت عن السكة مما دعا القلة القليلة من المسافرين إلى بذل جهودهم لاعادتها إلى مكانها، وكم كانت تبدو لى العربة آنذاك ضخمة وهائلة! وكم كان الناس صغار الحجم ومساكين بالقياس إليها! ما يشغلنى هو المسألة التالية: نرى، لماذا انطبعت هذه المشاعر القديمة فى ذاكرتى الانفعالية على نحو أقوى وأعمق مما عانيت منذ وقت قريب فى شارع (أربات)؟.. وإليكم ظاهرة غريبة أخرى من النوع نفسه: فأنا عندما أتذكر، الشحاذ المتمدد على الأرض والشخص المجهول الذى كان ينحنى فوقه لا أفكر بكارثة (أربات) بل بحادثة أخرى وقعت منذ زمن بعيد: فقد تعثرت ذات مرة برجل صربى كان منحيا فوق سعدان يحضر على الرصيف. كان المسكين، وقد امتلأت عيناه بالدموع، يدفع بقطعة صغيرة من جبلة الفواكه إلى فم الحيوان. ويبدو أن تأثير هذا المشهد فى عواطفى كان أقوى من تأثير موت الشحاذ، فقد حفر فى ذاكرتى على نحو أعمق. لهذا فإن ذاكرتى الآن، عندما أفكر

بكارثة الشارع، لا تستيقظ الشحاذ، بل السعدان الميت، ولا تبتعث الشخص المجهول بل الرجل الصربى. ولو اتفق لى نقل هذا المشهد إلى خشبة المسرح، لما اغترفت من ذاكرتى تلك المادة الانفعالية المطابقة للمشهد، بل من مادة أخرى اكتسبتها قبل ذلك بكثير، فى ظروف أخرى ومن شخصيات مختلفة تماما، أى من الرجل الصربى والشعدان. ترى، ما السبب فى ذلك!

١٩ هام (..)

عاد تورسوف من سفره. وكان اليوم موعد درسه فأعبرت بالتغيير الذى جرى فى داخلى بعد الكارثة. ولقد أشاد أركادى نيكولايفتش بقوة الملاحظة لدى، لم قال:

- تستعرض هذه الحادثة بصورة رائعة عملية بلورة الذكريات والمشاعر التى تتم فى الذاكرة الانفعالية. فالمرء لا يرى كارثة واحدة فى حياته، بل عددا كبيرا منها. بيد أن ذاكرتنا لا تبنى تفصيلات هذه الكوارث كلها، بل بعض ملامحها التى كانت تبعث على الذهول أكثر من غيرها. وتتكون من هذه الآثار المتبقية ذكرى كبيرة واحدة، مكثفة وموسعة ومعقدة عن مشاعر من نوع واحد. ذكرى هذبت من جميع التفاصيل الزائدة، واحتفظت بالشئ الجوهرى فقط. فأصبحت مركب جميع المشاعر المتشابهة. إنها ذكرى من مقياس كبير، أصفى وأغنى وأكثر تركيزا وصلابة ولودعية من الواقع نفسه.

ولو قارنت، مثلا، بين الانطباع الذى خلفته فى نفسى رحلتى الأخيرة مع سابقتها لرأيت أن جولتى المسرحية، رغم الانطباع الرائع الذى تركته فى نفسى، كانت فى بعض مراحلها رحلة أفسستها بعض المنقصات الصغيرة التى تبعث على الأسف وتمكر صفو الفرحة العامة وبهرها. بينما امحت مثل هذه الذكريات فيما يتعلق برحلات أقدم فقد صفت الذاكرة الانفعالية ذكراى فى بوتقة الزمن. وهذا شئ جميل، إذ لو لم يحدث ذلك لقصت التفاصيل المرهضة على الشئ الجوهرى. إن الزمن مصفاة رائعة وجهاز ممتاز لتنقية ذكراىنا عن المشاعر التى تخالجننا. هذا بالإضافة إلى كونه فنانا عظيما فهو لا ينقى ذكراىنا فحسب، بل يصفى عليها صيغة شاعرية أيضا.

وتصبح المعاناة الكيكية الواقعية والطبيعية الفظة ذاتها بفضل خاصية الذاكرة تلك معاناة فنية جميلة لأنها تضيف على هذه المعاناة نوعا من الجاذبية لا يمكن مقاومته.

ومع ذلك يقولون أن كبار الشعراء والرسمين يستمدون أعمالهم من الطبيعة!

ولیکن هنا صحيحا، بيد أنهم لا يصورون الطبيعة تصويرا فوتوغرافيا، بل يستلهمونها ويمزجون النموذج عبر أنفسهم مضيفين اليه مادة حية من ذاكرتهم الانفعالية.

ولو أن الامور لم تكن تجرى على هذه الصورة، وراح الشعراء يصورون أشرارهم تصويرا فوتوغرافيا من الطبيعة بكل ما يميز هذا التصوير من تفصيلات واقعية كانوا قد رأوها في النماذج الحية وشعروا بها، لبدأ إنتاجهم هنا منظرا إلى أبعد الحدود.

بعد ذلك أخبرت تورسوف كيف حدث استبدال في ذاكرتي بين ما انطبع فيها عن الشماذ وذكرهاى عن السعدان، وبين عربة ترام وعربة اخرى. فقال أركادى نيكولايفتش:

- ليس فى هنا ما يدعو إلى الوحشة لأناء، إذا ما نسجنا على غرار المثل الشائع، لا نستطيع أن نستخدم ذكرياتنا الشعرية بالطريقة التى نستخدم بها الكتب فى مكتبنا.

هل تعلمون ما هى الذكرة الانفعالية؟ تصوروأ عددا كبيرا من المنازل، وفى كل منها عدد كبير من الغرف، وفى كل غرفة عدد لا يحصى من الخزن والصاديق التى تحتوى على عدد كبير من العلب الكبيرة والصغيرة، وفى إحدى هذه العلب الصغيرة خزانة متاهية فى الصغر. فلكل كان من السهل العثور على منزل معين ثم على غرفة أو خزانة معينة فى هذا المنزل فإن العثور على الخزانة الصغيرة جدا هو أمر أشد صعوبة. إذ أين هى العين النافذة التى يمكنها العثور على هذه الخزانة التى سقطت ذات يوم على الأرض، والتمعت لحظة خاطفة ثم اختفت عن الانظار؟ إن المصادفة وحدها هى التى تستطيع العثور عليها ثانية.

ويمكن قول الشئ نفسه حول أرشيف ذاكرتنا الذى يحوى أيضا على خزائنه وصناديقه وعلبه الكبيرة والصغيرة التى يكون بعضها أقرب إلى متناول اليد من بعضها الآخر.

كيف نجد فيها خزانات الذكريات الانفعالية الصغيرة التى التمت ذات يوم واختفت إلى الأبد مثلما نضغ الشهب للحظة خاطفة وتختفى؟ أما إذا ظهرت وومضت فى داخلنا (كما صورة الصربى مع السعدان) فلنا أن نقلم الشكر (لأبولون) الذى أنعم علينا بهذه الرؤى، ولكن لاثقلوا باستعادة الشعور الذى اخفى دون رجعة، وسوف تستيقظ ذاكرتكم غدا بدلا من الرجل الصربى شيا آخر. لا تنتظروا الأس وارتضوا بالحاضر. المهم أن تكونوا قادرين على استقبال الذكريات الجديدة المنبعثة استقبالا جيدا. وعندئذ، سوف تستجيب روحكم بحيوية جديدة لأجزاء. من المسرحية كانت قد فقدت قدرتها على التأثير بسبب الإعادة المتكررة، وستولعون بأفواركم، ولربما يتولد الالهام.

ولكن لا يخطر ببالكم أن تبحثوا عن الخرزة الصغيرة لأنه لا يمكن استعادتها كما لا يمكن استعادة يوم الأمس أو الفرح الطفولي أو الحب الأول. احرصوا على أن يتولد في داخلكم في كل مرة الإلهام الجديد أكثر نضارة ويخص اليوم الحاضر. وما من ضرر في أن يكون هذا الإلهام أضعف من إلهام البارحة، فالمهم هو أن يكون إلهام اليوم الحاضر، إلهاما طبيعيا قد اتفق تلقائيا من مكانه في أعماق نفوسكم ليشعل فيكم جنو الإبداع. ثم من ذا الذي يستطيع أن يقرر أى ومضة من ومضات الإلهام الإبداعية الأصيلة أفضل من غيرها. فهي جميعها على نحو ما ومضات رائعة، على الأقل مجرد كونها ومضات ملهمة.

١٩ عام (١٩٠٠)

طلبت من أركادى نيكولايفتش اليوم أن يخرجنى من حيرتى، فقلت له مع بداية
الحصة:

- أنتم ترون إذن أن خريزات الإلهام الصغيرة هذه تكمن فينا نحن. فهي لا تأتينا من خارج أنفسنا، ولا تهبط علينا من أعلى، من أبولون؟ فهل هذا يعنى أنها ليست من منشأ أولى بل مكرء اذا صح القول؟

وابتعد أركادى نيكولايفتش عن الاجابة فقال:

- لست أدرى! إن مسائل العقل الباطن ليست من اختصاصى، هذا بالاضافة إلى أننا لن نجادل القضاء على تلك السرية التى اعتدنا أن نحيط بها لحظات الالهام فالسرية شئ جميل، وهى حافز على الخلق.

ولكنى لم أرغب فى التخلّى عن السؤال فى هذا الموضوع فقلت:

- ولكن، ليس كل ماتعانيه على الخشبة هو ذو منشأ مكرء؟ فنحن نخالجننا أيضا مشاعر أولية لم يسبق لنا أن عاينناها فى واقع الحياة. فهل هذا من الأمور المستحبة أم لا؟
فأجاب تورسوف:

- ذلك يتوقف على نوع المشاعر. فلنفرض، مثلا، أنك تؤدى دور «هاملت»، حيث تهجم فى الفصل الأخير والشمس فى يدك على زميلك شوستوف الذى يؤدى دور الملك وإذا بك تجتاحك للمرة الأولى فى حياتك رغبة عارمة فى إراقة الدماء لم تمهدا فى نفسك من قبل. ولنفرض بعد ذلك أن الشمس لم يكن حادا، أو أنه كان من القطع الاكسوارية التى لا يمكن أن تسيل دم أحد، ولكن رغم ذلك يمكن أن تنشعب معركة بشمة تضطربنا إلى إسدال الستار قبل الأوان.

ترى هل من المفيد للعرض أن يستسلم الفنان لمثل هذه المشاعر الأولية وأن يبلغ هذا النوع من الإلهام؟

وسأل مستطهما:

- وهل يعنى هذا أن المشاعر الأولية غير مستحبة؟

فأجابني أركادى نيكولا يفتش مطمئنا:

- بل على العكس إنها مستحبة جدا، فهي مشاعر تمتاز بالقوة والبهاء. بيد أنها لا تظهر على الخشبة كما تتصور، فهي لا تبقى لفترات طويلة، أو على مدى فصل كامل، بل تنشب فى لحظات خاطفة وتتسلل إلى الدور فى بعض مشاهد الصغيرة على هذه الصورة تعتبر المشاعر الأولية على الخشبة ظاهرة مستحبة إلى أبعد الحدود، وأنى لأرحب بها من كل قلبى. ولا يسعنى إلا أن أمل فى ظهورها المتزايد لتشجذ حقيقة الانفعالات التى تحتل مركز الصدارة فى الإبداع. وتنطوى عنصر المفاجأة الكامن فى المشاعر الأولية على قوة حفز إبداعية بالنسبة للفنان لا يمكن مقاومتها.

بيد أن أمرا واحدا يدعو إلى الأسف وهو أننا لا نستطيع التحكم بلحظات المعاناة الأولية، بل هى التى تتحكم بنا، ولذلك نحن لا نملك حبالها سوى أن نترك أمرها للطبيعة وأن نقول لأنفسنا:

إذا كان للمشاعر الأولية أن تولد فليكن لها ذلك متى تشاء، المهم هو ألا تتعارض مع المسرحية والدور.

وهتفت بصوت واهن:

- هذا يعنى أننا عاجزون فى مسائل اللاوعى والإلهام!

فقال توريسوف معزيا:

- ولكن هل يتوقف فنا وتقنيته على المشاعر الأولية وحدها؟ إن هذه المشاعر ليست نادرة على الخشبة فحسب، بل فى الحياة أيضا. ثمة مشاعر مكررة نملئها علينا الذاكرة الانفعالية! فلنتعلم استخدام هذه المشاعر أولا، فهي أقرب إلى متناول اليد بالنسبة لنا.

بديهى أن «الروح» المفاجئ شئ شديد الإغراء! فهو حلمنا والشكل الإبداعى الذى نصبو إلى تحقيقه. ولكن، لا يعنى هذا أنه يجب التقليل من أهمية ما تنطوى عليه الذاكرة الانفعالية من ذكريات واعية مكررة، بل على العكس من ذلك، إذ يتعين عليكم

أن نعنوا بها لأنها الوسيلة الوحيدة التي يمكننا بواسطتها أن تؤثر على الإلهام بعض التأثير.

وبعد هنا أن أذكركم بالمبدأ الاساسى فى اتجاهنا وهو «اللاوعى عبر الوعى» ويتوجب علينا أن نعى بالذكريات المكررة لسبب آخر وهو أن الفنان لا يودع دوره أول مايقع عليه من ذكريات الانفعالية، بل هو يختار أكثرها قيمة، وأشدها جاذبية وأقربها إليه مما عاشه بنفسه. وليس نادرا أن تكون حياة الشخصية المصورة أحب إلى الفنان المبدع من حياته العادية اليومية، لأن هذه الشخصية قد جرى نسجها من مادة هى أفضل ما تنطوى عليه ذاكرته الانفعالية. فى أثناء ذلك، يتبدل الشكل الخارجى والوضع المحيط تبعا لمطالبات المسرحية، إلا أن مشاعر الفنان الإنسانية المشابهة لمشاعر الدور يجب أن تبقى حية، ولا يجوز تقليدها أو أن يحل محلها أداء تمثيلى مصطنع.

وقال غوفوركوف مستفهما:

- كيف؟ وهل يتعين علينا أن نستخدم مشاعرنا الخاصة ذاتها فى جميع الأدوار ابتداء من «هاملت» و «أركاشا» و «فيشيسنليفتسيف» وانتهاء بـ «الخبز» و «السكر» فى مسرحية «الطائر الأزرق»!

وسأل أركادى نيكولايفتش مستفهما هو الآخر:

- وهل يمكن أن يكون الأمر على خلاف ذلك؟ فالفنان لا يسهه أن يعانى سوى انفعالاته هو بالذات. أم أنك تريد أن يأخذ من مكان ما، فى كل مرة، مشاعر جديدة ونفسا إنسانية جديدة لكل دور يقوم بأدائه؟ وهل هذا أمر ممكن؟ ترى، كم من النفوس الإنسانية سيضطر الفنان إلى أن يجد لها مكانا فى نفسه والحالة هذه؟ لا يمكننا أن نتزع نفسنا الانسانية من صدورنا ونستأجر بدلا منها نفسا إنسانية أخرى لكونها أكثر ملائمة بالنسبة لدور معين! ولكن من أين نحصل على هذه النفس الانسانية؟ أمن الدور الميت الذى لما تبعث فيه الحياة بعد؟ ولكنه هو نفسه ينتظر منا أن نتفخ فيه الروح. فى استطاعتنا أن نستعير ثوبا أو ساعة، ولكن لا يسعنا أن نأخذ مشاعر من إنسان آخر أو من دور معين. ليقبل لى أحدهم كيف يتم ذلك! فمشاعرى هى خاصيتى الملائمة، وكذلك مشاعرك هى مشاعرك أنت وحدك. يمكننا أن نفهم دورا ما، أن نتعاطف معه، أن نضع أنفسنا فى مكانه، وأن نفعل ما تفعله الشخصية المصورة. كما يمكن أن يستدعى هذا الفعل الابداعى معاناة مشابهة لمعاناة الدور فى الفنان نفسه، بيد أن هذه المشاعر لا تنتمى للشخصية المصورة التى خلقها الشاعر، بل للفنان نفسه.

مهما كان الحلم الذى تخلمون به، ومهما كانت المعاناة التى تعانونها فى الواقع أو فى الخيال، فستظلون أنتم أنفسكم. فلا تفقدوا أنفسكم على الخشبة أبدا. افعلوا باسمكم أنتم دائما الانسان - الفنان. لا يمكنكم أن تتخلصوا من أنفسكم، وإذا ما تكرتم لـ «أنا» كم فإنكم ستفقدون الأرض التى تقفون عليها، وهذا أخطر الأمور. إن اللحظة التى يفقد فيها الفنان نفسه على الخشبة هى لحظة نهاية المعاناة وبداية التصنع. لذلك عليك أن تستخدم مشاعرك أنت دائما ودون أى استثناء مهما كان الدور الذى تؤديه أو الشخصية التى تصورها! وبمعدل خروجك عن هذه القاعدة قتلك تلك الروح الانسانية الحية القادرة الوحيدة على أن تهب الحياة للدور الميت.

وقال غوفوركوف مبدئا استغرابه:

- كيف، وهل تؤدي أنفسنا طوال الحياة!

- بالضبط، أن تؤدي أنفسنا على الخشبة دائما وأبدا، ولكن من خلال تكوينات مختلفة من المهمات والظروف المقترحة التى نعددها للدور فى أنفسنا، ونصهرها فى بوتقة ذكرياتنا الانفعالية الخاصة. وهذه هى أفضل مادة للإبداع الداخلى، لا بل هى المادة الوحيدة، فاستخدموها ولا تلجأوا إلى الاستمارة من الآخرين.

واستأنف غوفوركوف جداله قائلا:

- ولكن، وأرجو المעذرة فى ذلك، يستحيل أن تنطوى نفس على مشاعر جميع الأدوار فى (البريتوار) العالمى.

- إن الأدوار التى لا تتسع لها نفسك هى الأدوار التى لن تجيد أدائها أبدا. إنها ليست من (بريتوارك). لذلك يجب أن نميز بين الممثلين حسب جوهرهم الداخلى، لا حسب نوعية الأدوار التى اعتادوا على أن يقوموا بها (Emploi) *.

وسألنا مستفهمين:

- ولكن، كيف يستطيع شخص واحد أن يكون (أركاشا) و (هاملت) ؟

- ليس الممثل بهذا أو ذاك، بل هو فى حد ذاته إنسان يتمتع بشخصية فردية من الناحيتين الداخلية والخارجية وسواء كانت هذه الشخصية متألقة بتفرداها أو باهتة، هذا من ناحية،

* Emploi فرنسى (المعنى الحرفى: تطبيق، استعمال) مصطلح يعنى أدوارا متشابهة بطبيعتها تتناسب مع موهبة ممثل معين ومعطياته المحددة. فيقال هنا ممثل تراجيدى، وهذا ممثل كوميدى. وهذا ممثل لأدوار البطولة، وهذا ممثل لأدوار المفضلين الخ.

ومن ناحية أخرى قد لا تكون صفتا الاحتمال المميزة لدور (أركاشا) ودور (شيتليفتسيف) والنبالة المميزة لدور (هاملت) متوافرتين في طبيعة الممثل الراهن، بيد أن بذرة جميع الميزات والعيوب الإنسانية وإرهاصاتها موجودة بنفسه.

وتعني على الممثل أن يوجه فنه وتقنيته الروحية نحو التمكن من إيجاد بذور الميزات والعيوب الإنسانية الفطرية في نفسه بصورة طبيعية، ومن ثم اعدادها وتطويرها لأداء هذا الدور أو ذاك من الأدوار التي يجرى اعدادها.

وهكذا، فإن الفنان يجمع روح الشخصية التي يصورها، ويكونها من عناصر روحه الإنسانية المحيَّة وذكراته الانفعالية..

ولم استوعب ما أوضحه لنا أركادى نيكولايفتش. وعندما اعترفت له بذلك. سألت قائلا:

- ماهو عدد (النوتات) في الموسيقى؟

وأجاب بنفسه على الفور:

- سبع (نوتات) فقط، ومع ذلك لما نستنفد جميع التركيبات الممكنة من هذه النوتات السبع بعد، ولكن، هلا قلت لي كم لدى الإنسان من عناصر روحية وحالات وأمزجة ومشاعر؟ اننى لم أقم بأحصائها، ولكنى على يقين بأن عددها يفوق عدد النوتات السبع في الموسيقى. لهذا، فى استطاعتكم أن تكونوا مطمئنين بأنها ستكفيكم طوال حياتكم الفنية. وهكذا عليكم الاهتمام، أولاً، بوسائل استخلاص المادة الانفعالية من أنفسكم، وثانياً، بوسائل خلق تركيبات لا تحصى من النفوس الإنسانية لأدوار وطباع ومشاعر وانفعالات معينة من هذه المادة.

وسألت:

- وفيكم تكمن هذه الوسائل؟

فأجاب تورسوف:

- انها تكمن، قبل كل شيء، فى تعلم كيفية إنعاش الذاكرة الانفعالية.

ولم أتوان عن طرح الاسئلة فقلت:

- وكيف نفعل ذلك؟

- أنتم تعلمون أن هذا يتم بمساعدة وسائل وعوامل إثارة داخلية كثيرة، ولكن ثمة أيضاً عوامل إثارة ووسائل خارجية ستحدث عنها فى المرة القادمة، لأن هذا البحث معقد.

جرت الحصة اليوم على الخشبة والستار مسدل. ولكننا لم نستطع التعرف على معالم المكان على الخشبة الذي كنا نسميه «شقة مالوليتكوفا»، فقد حلت غرفة طعام بدلا من غرفة الضيوف، بينما تحولت غرفة الطعام السابقة إلى غرفة نوم. وقسمت العالة إلى عدد من الغرف الصغيرة بواسطة بعض الخزن. وكان الأثاث كله من النوع الرديء الرخيص، وأغلب الظن أنه تقطن الآن في هذا المكان سيدة مقتصدة جعلت من الشقة القديمة الجميلة غرضا مفروشة رخيصة ومريحة.

— وسحبنا لبقان بلا تونوفيش قائلا:

— مسكن مبارك.

وما كاد الطلاب يشبهون إلى رشدهم من وقع المفاجأة حتى انطلقوا يطالبون بصوت واحد بإعادة «شقة مالوليتكوفا» السابقة المريحة لأن المكان الجديد يدخل الكتابة إلى نفوسهم ولا يستطيعون العمل فيه جهنا.

وأجاب أركادى نيكولايفتش بالنفى قائلا:

— ما باليد حيلة. فلقد احتاج المسرح إلى الأشياء السابقة في (ربرتواره) الحالي، وأعطونا بدلا منها ما في استطاعتكم الاستغناء عنه، ولقد وزعوا هذه الأشياء حسب معرفتهم، فإذا لم يرق لكم ذلك، فيمكنكم أن تدخلوا أى تعديل يريحكم في حدود ما هو موجود.

وسرعان ما ارتفعت الضجة، واحتدم العمل، وساد المكان فوضى شاملة.

وصاح بنا أركادى نيكولايفتش قائلا:

— قفوا! ما هي الذكريات الانفعالية والمشاعر المكررة التي نستدعيها في داخلكم هذه الفوضى؟

فقال أومونوفيتش رسام التصميم ومساح الأراضي مغمما:

— يذكرني بمدينة (أرماتير) .. أقصد عندما وقعت هزة أرضية ... عندئذ تحرك الأثاث أيضا. وقالت فيليا مينوفا:

— لا أدرى كيف أعبر عن ذلك، عندما كان عمال التنظيف يلمعون الأرض قبل العيد...

وناحت مالوليتكوكفا قائلة:

- إن هذا ليبحث على الأسف، يا أعزائي! تغشى منه النفس!

كان يشور الجدل في أثناء تغير وضع الأثاث. فبعضهم يبحث عن مزاج معين، وآخرون يرغبون في مزاج آخر تبعاً للحالة الروحية والذكريات الانفعالية التي تستيقظها فيه رؤية هذه المجموعة أو تلك من مجموعات الأثاث. ولقد تم أخيراً ترتيب الأثاث بصورة مقبولة نوعاً ما، ولكننا طالبنا بالمزيد من الإضاءة. وعندئذ ابتدأ استعراض المؤثرات الضوئية والصوتية.

في البداية غمر المسرح ضوء شمسي ساطع أشاع الفرح في نفوسنا، بينما تعالت من خلف المسرح سيمفونية كاملة من الأصوات التي اختلط فيها أبواق السيارات مع أجراس عربات الترام وهدير المعامل وصفارات القطارات التي تشهد على احترام العمل اليومي.

ثم أخذت الأضواء تظلم بالتدريج حتى استقر ضوء خافت. لقد جاء وقت الغسق، وأصبح الجو لطيفاً، هادئاً، مشوباً ببعض الحزن. ولقد شعرنا بميل إلى الحلم ونقلت جفوننا. وضجة هبت ريح قوية أو ما يشبه العاصفة. فاهتز الزجاج في أطر النوافذ، وأخذت الريح تموى وتصفى، ولم تكن تعرف ما الذي يضرب النوافذ أمى حبات المطر أم ندف الثلج المنهمر. ومع تخافت الضوء هداً كل شيء، وتلاشت أصوات الشارع، ثم دقت الساعة في الغرفة المجاورة، وراح أحدهم يمزف على (البيانو)

في البداية عزف لحناً عالياً ومن ثم لحناً خافتاً حزيناً. بعد ذلك أعولت المدخنة وأمسى الجو كئيباً على النفس. أما في الحجرة فاشتعلت المصابيح لحلول المساء وتوقف العزف على (البيانو)، ثم من بعيد، خلف النوافذ، دقت ساعة البرج معلنة الثانية عشرة منتصف الليل. وساد الصمت. ثم خرمرش فأر في القبو، وبين حين وآخر كان يتناهى إلينا صوته زمور سيارة أو صفير قصير من قطار متطلق.

وأخيراً سكن كل شيء وساد الصمت وأطبقت ظلمة كالقبر. وبعد بضع من الوقت لاحت ألوان الفجر الرمادية، وعندما اقتحم الحجرة أول شعاع من أشعة الشمس شعرت وكأنني ولدت من جديد.

- وكان فيونتسوف أكثرنا إعجاباً بهذه المؤثرات وراح يؤكد قائلاً:

- إن هذا لأفضل مما في الحياة!

- وقال شومتوف يفسر لنا انطباعاته:

- إنك فى الحياة لا تلاحظ، خلال أيام كاملة، تأثير النور عليك. ولكنك عندما تمر أمامك جميع تموجات الألوان النهارية والليلية خلال بضع دقائق، كما حدث الآن فإنك تشعر بكل مالها من تأثير.

وقلت معبرا عن انطباعائى:

- يتراءى لك تارة بأن شخصا مريضا فى المنزل يطلب منك أن تخفض الصوت، وتارة أخرى يخجل إليك أن الجميع يمشون بسلام، وأن الدنيا ليست بذلك السوء الذى كانت تبدو عليه، وعندك تراودك الرغبة فى أن يعلو صوتك.

وأسرع أركادى نيكولا يفتش يؤكد قائلا.

- أتم ترون أن للوسط المحيط بنا تأثيرا كبيرا على مشاعرنا. وهذا أمر يصدق على خشبة المسرح كما يصدق فى واقع الحياة. فهنا ألمضاء على الخشبة، لنا حياتنا وطبيعتنا وغاباتنا وجبالنا وبحارنا ومدننا وقرانا وقصورنا وأقبيتنا. انها تعيش بصورتها المنعكسة فى لوحات فنانى الديكور. ولا تبدو جميع هذه الوسائل والمؤثرات الاخراجية المسرحية بين يدى المخرج الموهوب تقليدا فظا، بل تتحول إلى خلق فنى. ويكتسب الوضع الخارجى عندما يكون مرتبطا داخليا بحياة الشخصية المصورة فى المسرحية أهمية على الخشبة كثيرا ما تكون أكبر مما هى عليه فى الواقع نفسه. فالمزاج الذى يستدعيه - إذا كان يستجيب ومتطلبات المسرحية - يوجه انتباهنا إلى حياة الدور الداخلية، ويؤثر على سيكولوجية الممثل ومعاناته تأثيرا رائعا. ويصبح الوسط المسرحى الخارجى والمزاج الذى يخلقه عاملين من أهم العوامل المنبهة أو المثيرة للمشاعر. ومن ثم فإذا كان على احدى الممثلات أن تقوم بدور (مارغريت) التى يغربها (ميفيستوفيل) فى أثناء الصلاة يجب أن يقدم لها المخرج مزاجا كئاسيا مناسبا لأن هذا سيساعدك على الإحساس بدورها.

كذلك على المخرج أن يخلق للممثل الذى يقوم بدور (اهنوت) وهو فى السجن المزاج المناسب الذى يوحى بالسجن الانفرادى الإجبارى.

وليقدم لنا المبدعون الآخرون الذين يعملون خلف الكواليس عونهم أيضا بما هو متاح لهم من وسائل مسرحية، وما ينطوى عليه فهم من عوامل مثيرة لذاكرتنا الانفعالية ومشاعرنا المكروية.

وسأل شوستوف:

- ماذا يحدث لو خلق المخرج وسطا خارجيا رائعا، ولكنه لا يلائم كثيرا جوهر المسرحية الداخلى؟

- كثيرا ما يحدث هذا للأسف ويسفر عن نتائج سيئة جدا. لأن خطأ المخرج يدفع الممثلين أيضا إلى الخطأ، ويخلق حاجزا بينهم وبين الأدوار التى يؤدونها.
وسأل أحد الطلبة:

- وماذا يحدث لو كان الوسط الظاهرى، الإخراجى شيئا بكل ما فى الكلمة من معنى؟
- ستكون النتائج أسوأ لأن عمل المخرج والمبدعين الآخرين الذين يعملون خلف الكواليس سيفضى، عندئذ، إلى عكس ما هو مرجو منه: فبدلا من أن يجتنبوا اتباع الممثل إلى الخشبة وإلى دوره، ينفرونه من الوسط المحيط به على النصبة، ويسلمونه إلى سلطة الجمهور الغفير الذى يجلس فى الناحية الأخرى من الأضواء الأمامية.
وسألت بنورى:

- وماذا يحدث لو أعطى المخرج فى الوسط الخارجى ذلك النوع من الابتغال وفساد النوق والطابع المسرحى المصطنع كالذى صادفته فى مسرح (ن)؟

- فى هذه الحالة ستتقل عدوى الابتغال إلى الممثل، ويتبع هذا المخرج، بيد أن هذا الابتغال المسرحى ينطوى بالنسبة لبعضهم على «مثيرات» أو عوامل إثارة قوية جدا. ومن ثم فإن الوسط الخارجى فى العرض، كما ترون، هو سلاح ذو حدين فى يد المخرج، يستطيع أن يحمل الفاتنة والضرر على قدر سواء.

وليتعلم الممثلون بدورهم النظر إلى ما يحيط بهم على الخشبة، وأن يروا هذا الذى يحيط بهم وأن يتوعبوه، ويستسلموا للمزاج الذى يخلقه التوهم المسرحى. وعندما يظطلع الفنان بهذه الموهبة والمقدرة سيكون فى استطاعته الاستفادة مما ينطوى عليه الوسط الخارجى فى العرض من عوامل إثارة ابداعية كائنة.

ثم استورد تورتشوف قائلا: والآن سأطرح عليكم السؤال التالى: ترى، هل يساعد رأى منظر جيد الممثل ويشير ذاكرته الانفعالية؟ لتتصور أن ثمة على الخشبة لوحات فائقة الروعة قام برسمها فنان ذو موهبة خارقة فى استخدام الألوان والخطوط والتطور، فاذا نظرنا إلى هذه

اللوحات من صالة المتفرجين فانها ستشد انتباهنا إلى الخشبة. ولكنها ستصيبنا بالخيبة حتما، وسوف نرغب في الاعتماد عنها طالما تصعد الخشبة. فأين يكمن السر في ذلك، ياترى؟ يكمن السر في أن المناظر التي تقام طبعاً لوجهة نظر من الرسم فقط وتهمل فيها حاجات الممثلين لا تعتبر صالحة لخشبة المسرح. ففى هذه اللوحات المسرحية لا يأخذ فنان الديكور في الاعتبار سوى بعدين اثنين: العرض والارتفاع أما العمق، أو بتعبير آخر، الارضية المسرحية فبقي فارغة وميتة.

وأنتم تعلمون من واقع تجربتكم الخاصة، ما الذى تعنيه أرضية خشبة المسرح بالنسبة للممثل عندما تكون عارية وملساء وفارغة، وكيف يتعلم عليه والحالة هذه، أن يركز انتباهه أو يهتز على جزء من نفسه ولو كان ذلك فى تمرين صغير أو (أورد) بسيط.

هيا، جرّبوا أن تصعدوا أرضية خشبة مسرح تشبه حلبة (الكونسرت) العارية ولتحاولوا أن تمرّوا، وأنتم تقفون عند مقدمتها، عن «حياة النفس الانسانية» فى أدوار مثل (هاملت) و(عطيل) و (مكبث). ما أصعب أن تقوموا بذلك دون الاستعانة بمخرج أو تشكيلات حركية، ودون قطع أثاث يمكن الاستناد اليها أو الجلوس عليها أو التجمع حولها! وذلك لأن كل وضعية من هذه الوضعيات تساعدكم فى العيش على الخشبة وفى بلورة مزاجكم الداخلى بلورة تشكيلية (بلاستيكية). طبعاً، يمكننا التوصل إلى ذلك بصورة أسهل فى حال توافر تشكيل حركى غنى بالمعنى لدى الممثل بدلاً من وقوفه كالمصا أمام الأضواء الأمامية. ومن ثم كانت حاجتنا ماسة إلى بعد ثالث، وبالأحرى إلى تشكيل ارضية خشبة المسرح التى تتحرك عليها ونعيش ونفعل. وهذا البعد الثالث هو أكثر أهمية بالنسبة لنا من البعدين الآخرين، إذ ما الذى يجنيه الممثلون من أن ثمة خلفهم ووراء ظهورهم مناظر خلابة أبدعتها ريشة رسام عبقرى؟ نحن، على الاغلب، لانرى هذه المناظر لأننا ندير لها ظهورنا، وهى تلزمننا وحسب بأن يكون أذاؤنا على مستواها الفنى. إنها لا تساعدنا لأن فنان الديكور، عندما قام على خلقها، نسى الممثل، ولم يفكر سوى باظهار نفسه.

أين هم هؤلاء المباشرة، أو هؤلاء التقنيون القادرون على الوقوف أمام حفرة الملحن، والتعبير عن الجوهر الداخلى فى مسرحية معينة أو دور معين دون اللجوء إلى عون جانبي أو تشكيلات حركية أو مخرج أو فنان ديكور؟

«إلى أن يبلغ فنا أعلى درجات الكمال فى مجال التقنية السيكلوجية التى تتيح للممثل وحده ودون عون جانبي، امكانية التغلب على مهماته الابداعية، ستظل تلجأ إلى المخرج،

والى غيره من المبدعين المسرحيين الذين يحملون خلف الكواليس ونقع فى حوزتهم
مختلف عوامل الإثارة الإبداعية المذكورة منها والتخطيطية والضوئية والصوتية.

١٩ عام (..) ١٩

توجه أركادى نيكولايفتش نحو مالوليتكوفا وسألها:

- لماذا حشرت نفسك فى الزاوية؟

فأجابت مضطربة:

- اتنى... أفضل الانزواء... لا أقدر! لا أقدر!

قالت هذا، واعتصمت أكثر فى عمق الزاوية حاجبة نفسها عن غيوتسوف المرتبك. ثم
توجه تورسوف نحو مجموعة من الطلاب كانوا قد تجمعوا على الأريكة إلى جوار المائدة
فى انتظار وصول أركادى نيكولايفتش. حيث تعتبر هذه الزاوية أكثر زوايا الخشبة دفقا
وراحة. وسألهم قائلا:

- وأنتم، لماذا جلستم ملتصقين تلك الجلسة الودية؟

فأجابت رسام التصليم أو ستوفنيخ:

- كما ترى... كنا نستمع إلى بعض النواذر.

وانتفت أركادى نيكولايفتش نحو فيلهامينوفا وسألها:

- وماذا فعلين أنت وغوروركوف عند الصباح؟

فأجابت محجلى:

- لأدرى... أتى... أتى... نحن نقرأ رسالة... ولهذا السبب... حقا، اتنى لا أعرف
السبب...

وسألنى تورسوف قائلا:

- وما وراء ذرعك المكان انت وشوستوف؟

فأجبت:

- إننا نفكر بمشهد ما.

قَالَ أَرْكَادَى نِيكُولَايفِتشْ مُلْخَصًا:

- باختصار، فقد اختار كل منكم المكان الأكثر راحة بالنسبة لمزاجه ومعاناته وعمله، وخلق فيه تشكيلا حركيا مناسباً واستخدمه من أجل هدفه، ولربما جرت الأمور على العكس من ذلك، أى أن يكون التشكيل الحركى هو الذى أوحى لكم بالعمل والمهمة.

ثم جلس تورسوف إلى جانب الموقد الحائطى فأولينا وجوهنا شطره. وقرب عدد منا مقاعدهم ليتمكنوا من سماعه بصورة أفضل بينما جلست أنا إلى المنضدة ذات المصباح حيث يسهل على اثنين المذكرات، واختار فيليامينوفا وغوفوركوف مكانا منزوها ليتمكننا من التهامس.

وسألنا أركادى نيكولايفتش بطلب مرة أخرى تفسيراً لأنفعلنا:

- والآن، لماذا جلست أنت هنا، وأنت هناك، وأنت إلى جانب المنضدة؟ وقدعنا له مرة أخرى تقريرا بأنفعلنا حيث استنتج منه أننا هذه المرة أيضاً قد استخدمنا التشكيل الحركى تبعا للوسط المحيط بالعمل والمزاج والمعاناة، وذلك كل على طريقته.

وبعد ذلك قادنا أركادى نيكولايفتش إلى مختلف زوايا الغرفة حيث كان الاثاث فى كل منها موزعا بطريقة تختلف عن الزاوية الأخرى، واقترح علينا أن نحدد طبيعة الأمزجة والدكرات الأنفعالية والمعاناة المكررة التى تستدعيها فى نفوسنا هذه الزوايا؟ كما طلب منا أن نحدد كيفية استخدام التشكيل الحركى الراهن وتحديد الظروف التى يتم فيها.

ومن ثم صنع تورسوف عددا من التشكيلات الحركية حسب هواه وطلب منا أن تذكر الحالات النفسية والأمزجة والظروف المقترحة التى يمكن فيها الجلوس بالطريقة التى يثير هو بها علينا، وأن نحدد ذلك كله. وبتعبير آخر:

إذا كنا قد وضعنا التشكيلات الحركية فى المرة السابقة تبعا لمزاجنا وإحساسنا بمهمة الفعل فإن أركادى نيكولايفتش قد اضطلع بذلك الآن بدلا منا، أما نحن فكان علينا أن نكتفى بتبرير التشكيل الحركى للمعطى، وبالأحرى أن نبحث عن المعاناة والفعل للناسبين، وأن نجد فيهما الزاج الملائم.

ويقول تورسوف إن الممثل يصادف فى ممارسته العمل باستمرار سواء الحالتين الأولى والثانية حيث نصنع تشكيلا حركى الخاص بنا، أو الحالة الثالثة التى يجرى فيها تبرير تشكيلى حركى معطى، ولذلك لابد من الاضطلاع بهذه الحالات الثلاث اضطلاعاً جيدا.

وبعد ذلك قمنا بتجربة البرهان انطلاقاً من الضد فقد جلس أركادى نيكولايفتش وإيهان بلا تونوفيتش وكأنما يريان بدء الحصة. ولقد انتظمتنا نحن بدورنا تبعاً لما همّة العمل والمزاج؛ بيد أن تورسوف أجرى تغييراً في التشكيل الحركي الذي اخترناه بأنفسنا فلم يعد التعرف عليه ممكناً. لقد أجلسنا عمداً على نحو غير مريح ومتعارض مع مزاجنا والعمل الذي نقوم به. فوجد عدد منا نفسه بعيداً جداً عن معلمه، وآخرون بالقرب منه، ولكن بعد أن أدركوا له ظهورهم.

ولقد سبب عدم توافق التشكيل الحركي مع حالتنا النفسية والعمل الذي نقوم به إرباكاً لي مدهشاً. وأحدث تصدعاً داخلياً.

ولقد أوضح هذا المثال لنا عن نحو ملموس أهمية العلاقة القائمة بين التشكيل الحركي وحالة الفنان الروحية والنتائج السريعة المترتبة على الإخلال بهذه العلاقة الضرورية.

وبعد ذلك طلب منا أركادى نيكولايفتش أن نصف الأثاث كله على طول الجدران وأن نجلس عليها، ثم وضع مقعداً وليراً واحداً في الوسط. وراح يستدعي أحداً وراء الآخر مقترحاً علينا أن نجرب كل ما يمكن أن يتكره خيالنا من وضعيات نستعمل فيها هذا المقعد الولير. على أن تكون جميع هذه الأوضاع طبعاً مبررة من الداخل بالابتداع الخيال والظروف المقترحة والشعور نفسه. ولقد قام كل منا بتمارين كان يحدد فيها المعاناة التي تدفعه إلى أي من التشكيلات الحركية والمجموعات والأوضاع، أو بالعكس كان يشير إلى الأوضاع الجسمانية التي تبرز في حالات نفسية معينة بصورة تلقائية. ولقد جعلتنا هذه التمارين نقدر التشكيل الحركي الجيد والمريح حق قدره، لا من أجله هو بالذات، بل من أجل المشاعر التي يثيرها هذا التشكيل الفني، ويعمل على تثبيتها.

وقال أركادى نيكولايفتش ملخصاً:

— هكذا، يبحث الممثل نفسه عن التشكيلات الحركية بما يتلاءم ومزاجه وعمله ومهمته التي يقوم بها من جهة، ويخلق المزاج والمهمة والعمل نفسه هذه التشكيلات الحركية من جهة أخرى وتعتبر هذه التشكيلات عوامل إثارة لنا كرتنا الانفعالية.

ويعتقد الكثيرون عادة بأن اهتمامنا ينحصر بالدرجة الأولى في تأليف خشبة المسرح بصورة تفصيلية واذهال المتفرجين الذين يجلسون في الصالة بالإضاءة والأصوات وعناصر الجذب الإخراجية الأخرى. كلا، فنحن لا نلجأ إلى عوامل الاثارة هذه من أجل المتفرجين

بقدر ما نفعل ذلك من أجل الفنانين أنفسهم. إننا نحاول تقديم العون لهم بتركيز انتباههم كله فيما هو موجود على خشبة المسرح، وصرفه عما هو خارجها. وإذا ما توافق المزاج على الخشبة مع المسرحية، فإنه سينشأ جو ملائم للإبداع يستثير الذاكرة الانفعالية والمعالجة استشارة صحيحة.

ثم سأل أركادى نيكولايفتش:

- ولآن، هل أمنتكم بعد أن قمنا بعدد من التجارب والأمثلة العملية، بأن وسائل الإخراج والديكور والإضاءة والصوت وغير ذلك مما يخلق المزاج على الخشبة هي عوامل إثارة خارجية راقية لمشاعرنا؟

وأقر الجميع باستثناء غوفوركوف بصحة ذلك.

واستطرد أركادى نيكولايفتش قائلاً:

- ومع ذلك فهناك عدد كبير من الممثلين الذين لا يحدون النظر عن خشبة المسرح ولا رؤية ما ينظرون إليه. إذ أنه مهما بلغ تكلم المناظر التي تحيط بهم، والإضاءة التي تكتنف هذه المناظر، والأصوات التي تملأ الخشبة، ومهما بلغ التوهج المسرحي من قوة فإنهم لن يهتموا بما حدث على الخشبة، بل بما يحدث في صالة المتفرجين في تلك الناحية من الاضواء الامامية. ولا يعجز الوسط المحيط وحده عن جذب انتباه هؤلاء الممثلين، بل تعجز عن ذلك المسرحية ذاتها وجوهرها الداخلي أيضاً. وهم بذلك إنما يحرمون أنفسهم من عوامل إثارة خارجية مهمة جداً على الخشبة كان في استطاعة المخرجين والمبدعين الآخرين أن يقدموا لهم العون بواسطتها.

ولكني لا يحدث هذا لكم تعلموا أن تنظروا على الخشبة، وأن تروا ما تنظرون إليه، وكونوا قادرين على الاستجابة لما يحيط بكم والاستسلام لسلطته. وباختصار تعلموا الاستفادة من جميع عوامل الإثارة التي تقدم لكم.

.. عالم (..) ١٩

قال أركادى نيكولايفتش في حصة اليوم:

- كنا حتى الآن نتطلق من عامل الإثارة إلى الشعور، ولكن يحدث في كثير من الاحيان أن نضطر إلى العكس، أي أن نتطلق من الشعور إلى عامل الإثارة. ونحن نلجأ إلى ذلك عندما نحتاج إلى تثبيت المعالجة التي تنشأ في داخلنا بالمصادقة.

وسأروى لكم مثالا على ذلك مما حدث لى فى أثناء أحد العروض الأولى للمسرحية غوركى «الحضيض».

فقد تمكنت من أداء دور (سائين) بسهولة نسبيا باستثناء ذلك المنولوج الذى يلقيه «حول الإنسان» فى الفصل الأخير. ولقد طلب منى المستحيل: أن أجعل للمشاهد أهمية اجتماعية، لا بل عالمية أيضا، وأن أعمق ما وراء النص إلى مالا نهاية كى يصبح (المنولوج) مركز المسرحية وأحجيتها. وكنت كلما اقتربت من نقطة الخطر أكبح مشاعرى الداخلية، وأتقظ بشدة، وأبذل مزيد من الجهد تماما مثملا بفعل حصان يجر حملا ثقيلًا فى جبل وعمر. ولقد كان هذا «الجبل» فى دورى يمتد انطلاقا من الحرق قبل الثوب ويفسد على فرحة الإبداع. فقد كنت أشعر بنفسى دائما بعد هذا (المنولوج) بما يشعر المثنى الذى فُرت عزيمته فى أداء نغمة عالية.

بعد أنى لم ألاحظ كيف اجتزت فجأة هذه النقطة الحساسة من الدور بصورة تلقائية، وذلك فى أثناء عرض المسرحية للمرة الثالثة أو الرابعة.

ولكى أفهم سبب نجاحى المعارض بصورة أفضل، رحت أستعيد فى ذاكرتى كل ماحدث لى قبل ظهورى على خشبة المسرح فى المساء. ولقد اضطررت، قبل كل شئ، إلى مراجعة يومى كله منذ بدئته.

وكان أول ما حدث فى ذلك اليوم أنى تلقيت من الخياط كشف حساب ضخم قلب ميزانيتى كلها وأزعجنى. وبعد هذا أضعت مفتاح طاولة المكتب وأتيت تعرفون مقدار ما يسببه هذا الأمر من إزعاج. ولقد جلست أقرأ مقالة انتقادية حول مسرحيتنا «فى الحضيض» وأنا فى هذا المزاج المفسد.

ولقد أتت النقاد على ما كان رديا فى العرض بينما راحوا يشتمون أجزاء الناجحة، فأوقفنى هذا فى اكتئاب شديد. ورحت أفكر طوال اليوم فى المسرحية وأقوم بتحليلها للمرة المائة باحثا فيها عن الشئ الرئيسى وجوهرها الداخلى، وأخذت أستعيد فى ذاكرتى جميع مراحل معاناتى فى الدور. ولقد استهوأتنى هذا العمل حتى أنى لم أعد أبالي فى تلك الأمسية بالنجاح، ولم يساورنى القلق قبل صعودى الخشبة، ولم أفكر بالتفرجين بل كنت لا مباليا لئلا ما سيلقاه العرض أو أدائى على وجه الخصوص من نجاح. لا بل إنى لم أحاول أن أودى آنذاك، واكتفيت بتنفيذ مهامات الدور بوساطة الكلمات والأفعال

والتصرفات بصورة منطقية مترابطة. ولقد أنقضى بي هذا المنطق المترابط إلى الاتجاه الصحيح. فسار أداء الدور بصورة تلقائية ولم ألاحظ كيف اجتزت تلك النقطة الحساسة.

وبنتيجة هذا كله اكتسب أدائي، إن لم نقل صفة «العالية»، فعلى أقل تقدير صفة مهمة جدا بالنسبة للمسرحية، رغم أنني لم أفكر باكتسابه هذه الصفة أيضا. فكيف يمكن تفسير ما حدث؟ ما الذي ساعدني على التحرر من القيود التي كانت تعيق سيرى فى الاتجاه الصحيح؟ ما الذى سدد خطاى فى الطريق المفضية إلى الهدف المنشود؟

طبعا ليس السبب فى ذلك هو أن الخطأ أرسل كشف حساب ضخيم، أو أنى أضعت المفتاح فقرأت مقالة انتقادية. بل إن مجمل الظروف هذه والمصادفات هو الذى خلق فى خاطى تلك الحالة التى جعلت من قراءة المقالة الانتقادية حدثا قويا مؤثرا نال من نظرتى المستقرة إلى خطة الدور العامة، ودفعنى إلى مراجعته من جديد. ولقد أنقذت بى هذه المراجعة إلى النجاح.

ولقد توجهت إلى أحد الممثلين المجهزين من قوى الدعاية الواسعة بعلم النفس، وطلبت منه أن يساعدنى فى تثبيت للمعانة التى عثرت عليها فى تلك الأسبوع. فقال لى: «إن محاولتنا إعادة شعور سبق أن عايناه بالمصادفة يشبه تماما محاولتنا إعادة الحياة إلى زهرة ذابلة. أغليس من الأفضل أن نحاول خلق شىء جديد، بدلا من أن نبدد جهودنا فى إحياء ما هو ميت. ولكن ما الذى يجب عمله لتحقيق ذلك؟ يجب قبل كل شىء ألا نفكر بالزهرة ذلتها، بل أن نروى جذورها، أو أن نفرس بذرة جديدة فى الأرض وننشئ زهرة جديدة.

يبد أن الممثلين يتصرفون فى أغلب الأحيان، على نحو مختلف. فافذا حققوا نجاحا بالمصادفة فى جزء ما من دورهم، وأرادوا تكرار ذلك النجاح، فاتهم يلجأون إلى الشعور نفسه بطريقة مباشرة، ويحاولون معانته من جديد. ولكن هذا يشبه محاولة خلق زهرة دون عون من الطبيعة، وهو ما لا يمكن تحقيقه أبدا. ولهذا السبب لا يتنى أمامك سوى أن تقلد الزهرة بطريقة (اكسوارية).

ما العمل إذن؟

يجب ألا نفكر بالزهرة ذلتها، بل أن نوجه اهتمامنا إلى سبب نشوئها، وبالأحرى إلى تلك الظروف التى ولدت للمعانة، فهى بمثابة تلك التربة التى لا بد من سقايتها ورعايتها

كما تظهر عليها براعم الشعور. فى هذه الأثناء ستعمل الطبيعة على خلق شعور جديد مشابه لذلك الشعور الذى جرت معاناته من قبل.

وأنتم أيضا لا تريدوا بالنتيجة مطلقا. فهى لا تنشأ تلقائيا. بل تظهر كشمرة منطقية لما حدث من قبل.

ولقد عملت بنصيحة هذا الممثل الحكيم. واضطرت من أجل ذلك أن أهبط من الزهرة إلى جذورها مارا عبر عيذاتها. أو بتعبير آخر، اضطرت إلى أن أسلك طريقى من (مونولوج) «حول الإنسان» إلى فكرة المسرحية الأساسية التى كتبت هذه المسرحية فى سبيلها. فكيف أسمى هذه الفكرة؟ هل أسميها الحرية؟ أم وعى الإنسان لذاته؟ إن (لوقا) الجوال يتحدث عنهما، فى الحقيقة طوال الوقت.

ولقد أدركت الآن فقط، وأنا أصل إلى جذور دورى، أن ثمة مهمات تمثيلية صرف لا ضرورة لها كانت قد نمت مثلما ينمو العفن أو الفطور الضارة.

لقد أدركت أنه لم يكن ثمة علاقة بين مونولوجى ذى «الأهمية العالية» وبين مونولوج «حول الإنسان» الذى كتبه (غوركى). فالمونولوج الأول كان ذروة التكلف التمثيلى الذى كنت أقوم به، بينما كان يبنى أن يتكلم المونولوج الثانى عن فكرة المسرحية الأساسية، وأن يصبح ذروتها، وبالأحرى، لحظة معاناة المؤلف والفنان الإبداعية الرئيسية. فى الماضى، لم أكن أفكر بتوصيل أفكارى ومعاناتى المماثلة لمعاناة الشخصية المصورة وأفكارها توصيلا ساطعا بهيا، بل بكيفية إلقاء كلمات الدور التى كنت أشعر بأنها غريبة عنى إلقاء خطايا مؤثرا. كنت أؤدى النتيجة على نحو مصطنع بدلا من أن أسمى إلى أن يكون فعلى منطقيا مترابطا فأقود نفسى عن هذه الطريق الطبيعية إلى تلك النتيجة. أى إلى الفكرة الرئيسية فى المسرحية وفى إبداعى الفنى. لقد أقامت جميع الأخطاء التى ارتكبتها جدارا حجيا سميكاً يبنى وبين الفكرة الرئيسية.

ما الذى ساعدنى على تحطيم هذا الجدار؟

النيل من مخطط الدور بالنقد.

ومن نال منه؟

المقالة الانتقادية.

ومن أين اكتسب هذه القوة؟

من حساب الخياط ومن المفتاح المفقود، غير ذلك من المصادفات التي جعلتني في حالة عصبية رديئة، دفعتني إلى إعادة النظر في ماضى ذلك اليوم بصورة خاصة.

ما أurdته في هذا المثال أن أستعرض لكم الطريق الثانى الذى حدثكم عنه اليوم، وهو الطريق المنطلق من الشعور المنتعش على عامل اثارته. ويستطيع الفنان، بعد معرفته هذا الطريق أن يستدعى المعاناة المكررة الضرورية فى أى وقت يشاء.

لم قال تورسوف ملخصا:

.. وهكذا، من الشعور المتولد بشكل عفوى إلى عمل الإثارة، كيما تنتج من جديد، بعد ذلك، من عامل الإثارة إلى الشعور.

.. عام (..) ١٩

قال أركادى نيكولايفتش اليوم:

.. كلما سمعت الذاكرة الانفعالية، تعاطمت مادة الابداع الداخلى، وزداد ابداع الفنان غنى وكمالا. ولا أعتقد أن هذا يحتاج إلى مزيد من الشرح، فهو مفهوم من تلقاء نفسه. على أنه من الضرورى تمييز قوة المادة التى تحافظ عليها الذاكرة الانفعالية وثباتها ونوعيتها بالإضافة إلى غناها.

وتحتل قوة الذاكرة الانفعالية أهمية كبيرة فى عملنا. فكلما ازدادت هذه القوة وأصبحت أمضى وأدق، تعاطم وضوح المعاناة الإبداعية وازدادت اكتمالا. فالذاكرة الانفعالية الضعيفة تثير مشاعر وهمية لا قوام لها. إنها لا تصلح للخشبة لأن قدرتها على المدى ضعيفة، ولا يمكن وصولها إلى صالة المتفرجين أو ملاحظتها إلا بصعوبة.

ولقد اتضح من استمرار الحديث حول الذاكرة الانفعالية أنه تختلف درجات قوة هذه الذاكرة واستمراريتها وتأثيرها اختلافا كبيرا. ولقد قال أركادى نيكولايفتش فى هذا الصدد: - تصور أنك تلقيت إهانة أمام الناس، أو صفة قد يلتهب لها خدك فيما بعد طوال الحياة. ستبلغ الهزة الداخلية التى يحدثها هذا المشهد من القوة بحيث تحجب معها جميع تفصيلات التنكيل الضارى وظروفه الخارجية.

وستضطرم هذه الالهانة المعاشة في الذاكرة الانفعالية، وتستيقظ بقوة مضاعفة على الفور لأى سبب تافه، وأحيانا بلا أى سبب. وعندئذ، سيحمر وجهك أو يمتقع لونك، أو يخفق قلبك بشدة.

عندما يجوز الممثل على مثل هذه المادة الانفعالية التى يسهل ابتلاعها بقوة، فلن يكلفه شيئا أن يعانى على الخشبة مشهدا مشابها لتلك الذى انطبع فى نفسه بعد الهزة التى امتحنها فى الحياة. ولن يكون، فى أثناء ذلك، ثمة حاجة إلى التماس العون من التقنية، بل سيتم كل شئ من تلقاء نفسه، لأن الطبيعة ذاتها ستقدم العون المثل.

هذا الشكل هو الأقوى والامضى والأقنر على الحياة من أشكال الذكريات الانفعالية والمشاعر المكررة.

وسأناول حادثة أخرى: لى صديق مشته للغة، وقد حدث أن دعاه بعض معارفه بعد انقطاع دام سنة كاملة. وعلى مائدة الغداء رفع هذا الصديق نخب ابن صاحب البيت، وهو طفل صغير كان يحبه أبواه بحرارة.

واستقبل نخب الصحة هذا بصمت مطبق، وما لبثت بعده أن سقطت ربة البيت منشيا عليها. فقد نسى صديقى المسكين أن حفل الغداء هذا، إنما يجرى بمناسبة مرور عام على موت الطفل الذى اقترح أن يشرب نخب صحته.

ولقد اعترف لى صاحبه قائلا: «لن أنسى ماعانيته آنذاك طوال حياتى».

ومع ذلك فإن الشعور الذى خالج صديقى لم يحجب ما كان يجرى حوله، كما حدث ذلك فى مثال الصفة. ولذلك فقد انطبع فى ذاكرة صديقى، بالإضافة إلى المعاناة ذاتها، بعض الأجزاء الأكثر سطوعا من الواقعة وظروفها. لقد كان يتذكر بوضوح تام إشارات الفزع التى ارسمت على وجه ضيف كان يجلس قبائله، وعيون السيدة التى كانت تجلس إلى جواره وغضبت طرفها، والصيحة التى انطلقت من طرف المائدة المقابل.

والآن، بعد مرور زمن طويل، مازالت تنبث المشاعر التى انتابته آنذاك فى لحظة الموقف الخفى على مائدة الغداء بصورة تلقائية مفاجئة. ولكنه أحيانا لا ينبج فى التوصل إلى ذلك على الفور، فيضطر إلى تذكر الظروف التى صاحبت تلك الحادثة المشؤمة وعندئذ، تنتعش على الفور، أو بصورة تدريجية، عملية الشعور ذاتها.

وذلك مثال على ذكريات انفعالية أضعف، أو إنفاصح القول، ذات درجة وسطى فى قوتها وقدرتها على الحياة. وهى غالبا ما تتطلب عوناً من التقنية السيكلولوجية.

والآن، سأقص عليكم حادثة هى الثالثة من نوعها. ولقد وقعت لصديقى ذلك مشنت الذهن، ولكن ليس أمام الناس، بل أمامى فى حديث ودى، وجها لوجه على انفراد.

وتتلخص المسألة فى أن ابنة عمته وصلت إليه بعد موت والدتها لكى تقدم إليه شكرها على الإكليل الذى ارسله إلى نعش المرحومة. ولم تكد ابنة العممة تنتهى من القيام بمهمتها حتى أسرع غريب الأطوار بالسؤال عن صحة العممة (المرحومة).

ولقد انطبع الخجل الذى عاناه حينئذ فى ذاكرته، ولكن بصورة أضعف مما فى مثال النخب السابق. ولذلك، لو شاء صاحبى الانتفاع من هذه المادة الانفعالية لاضطر إلى القيام بعمل داخلى كبير، لأن آثارها لم تنطبع فى ذاكرته الانفعالية بذلك العمق الذى يسمح لها بأن تنتعش بصورة مستقلة دون أى عون جانبى.

هنا مثال على الذكريات الانفعالية والمشاعر المكررة الضعيفة.

وفى هذه الحالة يتقرب على التقنية السيكلولوجية أن تنجز عملاً كبيراً ومعقداً.

١٩ عام (..)

استأنف أركادى نيكولا بفتش تحليل مختلف أشكال الذاكرة الانفعالية وقوتها، فقال:

- وتحتفظ بعض ذكريات المشاعر المعاشة فى داخلنا فى شكل مخفف، بينما تعيش ذكريات أخرى رغم ندرتها فى شكل مجسم.

وكثيراً ما تعيش الانطباعات المتلقاه فى ذاكرتنا، وتستمر فى النمو، وتعمق هناك. إنها تتحول إلى عوامل مثيرة لعمليات جديدة نذكر بتفاصيل لم تعيش بصورة كاملة من جهة، وتوقظ الخيال الذى يكمل خلق التفاصيل المنسية من ناحية أخرى. وغالباً ما تلتقى هذه الظاهرة بيننا عن الفنانين، وتذكروا على الأقل الفنان الإيطالى.. الذى التقيتموه عندى.

وإليك حادثة أخرى أكثر وضوحاً من الواقع حدثت مع أختى:

- فلقد جلبت معها فى حقبتها، وهى عائدة من المدينة إلى بيتها فى القرية، رسائل زوجها المتوفى الذى كانت تحبه كثيراً، وعندما اقترب القطار استعجلت فى القفز خارج العربة

وهبطت على درجة النزول الأخيرة ولكن هذه الدرجة كانت متجمدة، فترزقت قدمها ووجدت نفسها بين العرصات المتحركة وأعمدة أرضية الرصيف التي كانت تتحرك نحوها. وصرخت المرأة المسكينة بالسة، ولكن ليس لأنها خافت على حياتها، بل لأنها أسقطت حملها الغالي، وهو محفوظها التي كانت تحتوى على الرسائل. وارتفعت جلبة، وأخذوا يصرخون بأن امرأة سقطت تحت عربة القطار، وبدلاً من أن يساعد قاطع التذاكر شقيقتي أخذ يشتمهما بأفظع الألفاظ. ولقد وقع مشهد سخيف وكريه. ولم تستطع المرأة المسكينة التي استعانت من المشهد طوال اليوم أن تعود إلى رشدها، ولقد أفضت لمن في المنزل باستيائها من قاطع التذاكر ناسية السقوط والكارثة التي كادت أن تقع.

ولما حل المساء تذكرت شقيقتي كل ما حدث، وأصابتها نوبة عصبية.

بعد ما حدث لها لم تتمكن من اتخاذ قرارها بالعودة إلى المحطة حيث كادت أن تقع لها الكارثة. وفضلت شقيقتي، خوفاً من أن تأخذ ذكرياتها هناك حدة أقوى، السفر في مركبة أخرى تقطع خمسة فراسخ إضافية للوصول إلى محطة أبعد.

وهكذا، يبقى الإنسان في لحظة الخطر هادئاً، وبغيب عن الوعي لدى تذكرها. ليس هذا مثلاً على قوة الناكرة الانفعالية، وعلى أن المعاناة المكثرة يمكن أن تكون أقوى من المعاناة الأولية لأنها تتطور في ذكرياتها.

وعليكم أن تميزوا طبيعة هذه الذكريات الانفعالية ونوعيتها، بالإضافة إلى قوتها وشكلها. ولنفرض، مثلاً، أنك لستم للشخصية الفاعلة في الحوادث التي سردها حول الصفقة والنخب وبنيت العم، بل مجرد شهود عليها.

لئمة فارق بين أن توجه اليك إهانة أو تعاني من خجل شديد، وبين أن تراقب ما يحدث فستاء منه، وتتقد سلوكك من كان سبباً في النزاع، دون أن تتحمل تبعه ذلك.

وليس لئمة، بالطبع، ما يستثنى إمكانية نشوء معاناة قوية لدى الشاهد، بل قد تكون هذه المعاناة في بعض الحالات أكبر مما هي عليه لدى شخصية الحدث ذاتها. ولكن ليس هذا ما يهمني في الوقت الحاضر. فأتأميز هنا نوعية ذكريات الشاهد الانفعالية المعاشة التي لا تشبه مثيلاتها لدى الشخصية ذاتها.

ولئمة احتمال آخر، وهو ألا يشترك الشخص في الحادث لا بوصفه شخصية فاعلة ولا بوصفه شاهداً، وإنما قد يسمع بالحادث أو يقرأ عنه فقط.

لن يقف ذلك عائقاً أمام قوة تأثير الذكريات الانفعالية وعمقه. إذ أن هذا التأثير سيكون مرهوناً بقوة إقناع الكاتب أو المتحدث، ودهشة حس القارئ والمستمع.

وإذا لن أنسى مطلقاً قصة شاهد عيان على غرق أحد الزوارق الكبيرة مع طاقمه المؤلف من بعض الطلبة المراهقين حيث توفي ربانهم فجأة في أثناء العاصفة. ولم يسمف الحظ بالنجاة سوى طالب واحد. لقد هزنتى قصة هذه المأساة البحرية التي نقلت إلى نقلنا فينا بتفاصيلها كلها وما زالت تثيرنى حتى يومنا هذا.

على أنه تختلف الذكريات الانفعالية لدى كل من الشخصية الفاعلة والشاهد والمستمع والقارئ عن مثيلتها لدى الآخر، من حيث نوعية هذه الذكريات.

ويتفق للفنانين استخدام جميع أنواع المادة الانفعالية وتوظيفها ومعالجتها تبعاً لمتطلبات أدوارهم.

وإليك هذا المثال: لنفرض أنك في مشهد الصفة، الذى جئت على ذكره فى الحصة السابقة، لم تكن الشخصية الفاعلة، بل مجرد شاهد.

ولنفرض أيضاً أن هذا المشهد الذى جرى أمام عينيك حينئذ قد ترك يومها فى نفسك أثراً قوياً، وحفر عمقاً فى ذاكرتك الانفعالية. سيكون من السهل عليك استعادة مثل هذه المعتقدات على الخشبة فى دور يناسب ذلك. ولكن لنفرض أن مشهداً كهذا قد وجد ولكنك ستضطر فيه إلى أداء دور الشخص الذى تلقى الإهانة، وليس دور الشاهد على مشهد الصفة. فكيف يمكنك أن تحول فى نفسك ذكريات الشاهد الانفعالية إلى معاناة الشخصية ذاتها؟

إن الرجل الذى تلقى الإهانة يشعر بها، بينما يقتصر موقف الشاهد على التعاطف. ولذلك يجب أن تحول التعاطف إلى شعور حقيقى بتألم الشخصية الفاعلة.

وإليك مثالا على هذا النوع من التحويل:

لنفرض أنك جئت إلى صديق لك ووجدته فى حالة مروعة: فهو يغمغم بشيء ما، ويتضرر من الألم ويكي، ويبدى علامات اليأس التام. بيد أنك لا تتجس فى فهم جوهر الأمر رغم تأثرك القوى بحالة صديقك. ما الذى تعانیه فى هذه اللحظات؟ نوعاً من التعاطف. ولكن هاهو ذا صديقك يقودك إلى حجرة مجاورة، وهناك ترى زوجته ملقاة على الأرض فى لجة من الدماء.

وفقد الزوج سيطرته على نفسه لدى رؤيته هذا المشهد فيشرق ويتعجب وتند عنه صرخات لا تفهم جيدا ما يقول من خلالها، بيد أنك تشعر بجورها المأساوى.

ما الذى يتأبك فى هذه اللحظات ؟

إنك تتعاطف مع صديقك تعاطفا أقوى.

ولكن ها أنت قد نجحت فى تهذئة صديقك المسكين، وبدأت تفهم ما يقوله،

لقد تبين أن صديقك ذبح زوجته بسبب الغيرة...

لدى سماعك هذا الخبر سيتحول كل شيء فى داخلك. وسينقلب تعاطف الشاهد على الفور إلى شعور الشخصية الفاعلة التى وجدت نفسك تقوم بدورها فى الواقع المأساوى.

وتحدث مثل هذه العملية فى فئنا أيضا فى مرحلة الإعداد لدور من الأدوار. فما إن يشعر الفنان بحدوث تحول مشابه فى نفسه، ويشعر بأنه شخصية فاعلة فى حياة المسرحية، حتى يتولد فى داخله شعور حقيقى. وفى كثير من الأحيان يتم هذا التحول من تعاطف الإنسان - الفنان إلى إحساس الشخصية بصورة تلقائية.

وقد تبلغ درجة تغلغل الأول (أى الإنسان - الفنان) فى موقف الثانى (أى الشخصية) واستجابته لهذا الموقف حدا يشعر فيه بنفسه أنه فى مكان هذا الأخير.

من خلال هذا الموقف سينظر تلقائيا بعينى الشخص المهان نفسه، فيرغب فى العمل والتدخل فى الواقعة والاحتجاج ضد تصرفات الشخص المهين كما لو كانت المسألة تمس كرامته الشخصية وهىء إليه بالذات.

فى هذه الحالة، تحوّل معاناة الشاهد المتعاطف إلى شعور بصورة تلقائية، أى أنها تصبح من نوع معاناة الشخصية ذاتها، وتكاد تعادلها قوة.

ولكن ماذا تفعل إذا لم تحدث هذه العملية فى أثناء الابداع ؟ عندئذ لابد من اللجوء إلى التقنية السيكولوجية بظروفها المقترحة، وكلمات «لوه السحرية» وغير ذلك من عوامل الإثارة التى تستجيب لها الذاكرة الانفعالية.

وعلى هذا، يجب ألا نكتفى فى بحثنا عن المادة الداخلية بالاستفادة مما عشناه بأنفسنا فى الحياة، بل أن نستفيد أيضا مما عرفناه وتعاطفنا معه فى الناس الآخرين.

وثمة عملية مشابهة تحدث للذكريات التي نحصل عليها من القراءة أو من سماع ما يبرده الأشخاص الآخرون.

ويضطرننا هذا أيضا إلى معالجة تلك الانطباعات في أنفسنا، وبالأحرى إلى تحويل تعاطف القارئ أو المستمع إلى شعور حقيقى بنا مشابه لشعور شخصية القصة.

ولكن، أستم على معرفة بعملية التحول هذه؟ ألا تفعلون الشيء نفسه فى كل دور جديد؟ فأنتم تتعرفون على الدور من خلال قراءة المسرحية التى هى قصة الكاتب الدرامى بصدد حادث لم تكن، نحن الممثلين، لا شهودا عليه ولا شخصيات فاعله فيه.

عندما نتعرف للمرة الاولى بمؤلف الكاتب الدرامى لا يتولد فى داخلنا - فيما خلا بعض الاستشاعات النادرة - سوى تعاطف مع الشخصية. ويتعين علينا من خلال العمل التخصيى تحويل هذا التعاطف إلى شعور حقيقى خاص بالإنسان - الفنان.

عام (..) ١٩.

سألنا أركادى نيكولايفتش اليوم:

- هل تذكرون أنود «الجنون» أو أنود «الطائرة المخطمة»؟ هل تذكرون ظروفها المقترحة ولكلمات «لوه» السحرية، وابتذاعات الخيال، وغير ذلك من عوامل الإثارة التى ساعدتكم فى الكشف عن المادة الروحية فى الناكسة الانفعالية؟ ولقد توصلتم إلى نتائج مشابهة بمساعدة عوامل إثارة خارجية.

هل تذكرون ذلك المشهد من مسرحية «براند» وكيف قسمناه الى وحدات ومهمات استدعت صراعا حادا بين الإناث والذكور منكم؟ لقد كان ذلك نوعا آخر من أنواع عوامل الإثارة الداخلية.

وهل تذكرون مواضيع الانتباه التى استعرضناها بوساطة المصاييح الكهربائية التى كانت تتوهج هنا وهناك سواء على الخشبة أو فى صالة المتفرجين؟ أنكم تعلمون الآن أن الموضوعات الحية يمكن أن تكون عوامل إثارة لنا.

هل تذكرون الأفعال السيكلوجية، ومنطق هذه الأفعال وترابطها، ثم الصدق والإيمان بأصالة هذا الصدق؟ ذلك أيضا عامل إثارة مهم من عوامل إثارة الشعور. وسيترب عليكم فى المستقبل معرفة عدد كبير من عوامل الإثارة الداخلية الجديدة. وأقوى عوامل الإثارة هذه

يكن في كلمات المسرحية وأفكارها، وفي المشاعر التي ينطوى عليها ما وراء النص، وفي العلاقات المتبادلة بين الشخصيات.

ولقد تعرفتم أيضا على عدد كبير من عوامل الإثارة الخارجية المتمثلة في المناظر ووضع الآلات، والأضواء، والصوت، ومؤثرات التشكيلات الحركية الأخرى، التي تخلق توهم الحياة الأصلية وأمرجتها الحية على الخشبة.

فإذا جمعتم عوامل الإثارة التي تعرفونها الآن، وأضفت إليها تلك العوامل الأخرى التي سيترتب عليكم معرفتها، لوجدتم بين أيديكم عددا وافرا منها لا يستهان به. تلك هي ثروتكم من التقنية السيكولوجية، ويجب أن تكونوا قادرين على استخدامها.

وقلت لتورتسوف:

- ولكن كيف؟ اني أشعر بشغف شديد الى تعلم طريقة استدعاء المشاعر المكرورة واستثارة الذاكرة الانفعالية في الوقت الذي أشاء.

وقال أركادى نيكولايفتش شارحا:

- يجب أن تتعاملوا مع الذاكرة الانفعالية والمشاعر المكرورة مثلما يتعامل الصياد مع طريدته. فإذا لم يأت الطائر بنفسه إليه، فما من وسيلة تمكن من العثور على الطائر وسط أدغال الغابة. ومن ثم لا يبقى أمامه سوى أن يخرى طريدته بالخروج من الغابة بمساعدة صغير خاص يدعى «بوق الصياد».

وشمورنا الفنى يجفل كما يجفل طائر الغابة ويختبئ في أعماق أنفشنا. وإذا لم يستجيب من تلقاء نفسه. فإنك لن تعثر عليه في مسكنه، ولا بأي حال من الأحوال، ومن لم يله من الاعتماد على بوق الصياد.

إن عوامل الجذب (أو أبواق الصياد) هي نفسها عوامل إثارة الذاكرة الانفعالية والمشاعر المكرورة التي كنا نتحدث عنها طوال الوقت.

ولقد انطوت كل مرحلة من مراحل المنهاج التي قطعناها على عامل جذب (أو إثارة) للذاكرة الانفعالية والمشاعر المكرورة. وبالفعل، فقد كان كل من كلمة «لو» السحرية، والظروف المقترحة، وابتداعات الخيال، والوحدات والمهمات، ومواضيع الانتباه، وصدق الأفعال الداخلية والخارجية والإيمان بهذا الصدق بمثابة عامل جذب (أو إثارة) مناسب.

وعلى هذا، فقد أفضى بنا العمل المدرسى الذى قمنا به حتى الآن إلى عوامل الجذب ونحن نحتاج هذه الأخيرة لاستثارة الذاكرة الانفعالية والمشاعر المكررة.

إن عوامل الجذب هى الوسائل الرئيسية المستخدمة فى مجال عمل تقنيتنا السيكولوجية. ويجب الاستفادة على نطاق واسع من الصلة القائمة بين عامل الجذب والشعور، لاسيما إنها صلة طبيعية وسوية.

يجب أن يستجيب الفنان استجابة عفوية لعوامل الجذب (عوامل الإثارة) وأن يتمكن منها مثلما يتمكن عازف (البيانو) الماهر من مفاتيح آتته، ما إن تبتكر ابتداعا جذابا - سواء كان ذلك فكرة حول مجنون، أو طائفة مضطربة، أو احتراق نقود - حتى يتخلج شعور ما فى داخله. ثم تبتكر فكرة أخرى وإذا بها تستدعى معاناة أخرى مختلفة تماما. عليه أن يعرف ماذا يمكن استدهاؤه وبأية وسيلة، ما الذى يمكن اصطفاؤه وبأية طعمه. يجب أن يكون يستاثيا ماهرا من حيث الجوهر يعرف ماذا ينشئ ومن أية بذور. لا يجوز له أن يستخف بأية أداة، ولا بأية عامل من عوامل إثارة الذاكرة الانفعالية.

ولقد كرست نهاية الحصص للبرهان على أن عملنا المدرسى كله، ومراحله المختلفة، انما يفضى، بالدرجة الأولى، إلى استثارة الذاكرة الانفعالية، والمعاناة المكررة.

.....عام (..) ١٩

قال أركادى نيكولايفتش فى حصة اليوم:

- يتضح مما سبق ذلك الدور الكبير الذى تلعبه الذاكرة الانفعالية والمشاعر المكررة فى عملية الإبداع.

وهأتى الآن دور الحديث عن مخزون الذاكرة الانفعالية. إن هذا المخزون لا يجب أن ينقطع أبدا. فكيف يمكن التوصل إلى ذلك، ولئن نبحث عن المادة الإبداعية؟

أنتم تعلمون أن هذا المخزون هو، بالدرجة الأولى، انطباعاتنا ومشاعرنا ومعاناتنا الخاصة، ونحن نفترق ذلك كله إما من الواقع أو من الحياة المتخيلة وبالأحرى من ذكرياتنا والكتب التى نقرأها، ومن الفن والعلم والمعارف والرحلات والمتاحف، وبشكل رئيسى من اتصالنا بالناس.

تختلف طبيعة المادة التى يفتريها الممثل من الحياة تبعا للكيفية التى يفهم بها المسرح رسالة الفن وواجباته لزاء المتفرج. فثمة عصور وجد فننا نفسه فى متناول عدد قليل من

الناس الخاملين الذين كانوا يبحثون فيه عن تسلية، ولقد سعى هذا الفن إلى إرضاء هذه الحاجة. وثمة عصور أخرى أصبحت فيها الحياة النابضة التي تحيط بالممثل مادة إبداعية.. وهكذا.

لقد دخلت مواد من مختلف الأنواع فى إبداع المسرح خلال عصوره المختلفة. فقد كانت مسرحيات (الفورفيل) تكفى ببعض الملاحظات السطحية. ولم تكن تتطلب تراجيدياً (أوزيروف) الشرطية، فى حال توافر حيوية معينة وتقنية خارجية لدى الممثل، أكثر من بعض الاضطلال بأساليب الدوق الحماسى. ولقد اكتفى الممثلون لإنعاش الدراما الروسية ابتداء من الستينات وانتهاء بتسعينات القرن التاسع عشر (بامتشاء مؤلفات أوتسوفسكى) بالخبرة التى كانوا يكتسبونها من وسطهم وفعلة المجتمع القرية منهم. ولكن عندما كتب (تشيفخوف) مسرحية «النورس» المشبعة بتأثير العصر الجديد، تبين أن المادة السابقة لم تكن كافية، واحتاج الأمر الى التغلغل بصورة أعمق إلى حياة المجتمع الإنسانية التى تولدت فيها اتجاهات أدق وأعمق.

وكلما تطورت وتعقدت حياة الشخصيات، وحياة الإنسانية عموماً، توجب على الفنان أن يتعمق أكثر فى ظواهر هذه الحياة المعقدة. من أجل هذا، كان لابد من سعة الأفق فى مجالات الحياة، حيث تتعاطم هذه الضرورة إلى مالا حدود إبان الأحداث العالمية.

ولا يكفى من أجل ذلك أن نوسع دائرة الانتماء لتشمل مختلف مجالات الحياة، فالملاحظة وحدها لا تكفى ويتطلب الأمر فهم معنى الظواهر التى نلاحظها، ومعالجة المشاعر المتقلبة التى انطبعت فى الذاكرة الانفعالية، والتغلغل إلى المعنى الحقيقى لما يحدث حولنا. ولا تكفى دراسة هذه الحياة لكى نخلق فن «حياة النفس الإنسانية» ونصورها على الخشبة، بل يجب الانغماس بشكل مباشر فى جميع ظواهرها متى أمكن ذلك، وأين، وبأية طريقة ممكنة. بعيداً عن ذلك سيجف إبداعنا ويتحول إلى قالب جامد. إن الفنان الذى يراقب الحياة المحيطة به من جانب، والذى يمتحن بنفسه الظواهر المحيطة ولكن لا يتغلغل إلى أسبابها المعقدة، ولا يرى وراءها أحداث الحياة الكبيرة المشبعة بدرامية هائلة وروح حماسية عظيمة، هذا الفنان يموت فى سبيل فنه الحقيقى. وعليه كيما يعيش فى سبيل الفن أن يتعمق، مهما كلف الأمر، فى معنى الحياة التى تحيط به، وأن يشحذ ذهنه ويعيد امتداده بالمعارف التى تنقصه، وأن يراجع آراءه. لينظر الفنان إلى الحياة بأفق واسع إذا كان لا يرغب فى أن يموت إبداعه. إذ لا يمكن أن يكون الممثل الذى تتميز نظرتة بضيق الأفق

فنانا بكل ما فى الكلمة من معنى. ومع ذلك، فإن الغالبية من الممثلين الضيقى الأفق هم الذين يصلون إلى مأربهم من خشبة المسرح.

ويجب الأخذ بعين الاعتبار، فى أثناء البحث عن المادة الانفعالية، أننا نحن الروس، أقرب إلى رؤية القبيح فى الآخرين وفى أنفسنا على السواء.

لذلك فإن مخزوننا من المشاعر والذكريات السلبية فى الذاكرة الانفعالية هو مخزون ضخم. فإدبنا يفيض بالشخصيات السلبية ويفتقر إلى العناصر الإيجابية افتقاراً شديداً.

لغة مؤلفات فنية كثيرة فى مجال الرذيلة (خليستاكوف، رئيس البلدة)، وثمة انفعالات واسعة المدى فى مجال الصفات الانسانية القاتمة (يفان الرهيب)، ولكن جوهر فننا المعبر عن «حياة النفس الإنسانية» الجميلة لا يكمن فى تلك الصفات وحدها. نحن بحاجة أيضاً إلى مادة أخرى مختلفة. فابحثوا عنها فى زوايا عالمنا الداخلى المضيق حيث تزخر بالغبطة والولع الجمالى.

عليكم أن تزودوا فآكرتكم الانفعالية بمزهد من الانطباعات الجميلة والنييلة.

أليس واضحاً لكم الآن أن الفنان الحقيقى يحتاج لتحقيق ما هو مطلوب منه إلى أن يحيا حياة غنية بمضمونها، شيقة، جميلة، متنوعة، مثيرة وسامية. عليه أن يحيط علماً ليس بما يجرى فى المدن الكبيرة فحسب، بل بما يحدث فى المدن النائية، وفى القرى، وفى المعامل، وفى المصانع وفى مركز العالم الثقافى نفسه.

عليه أن يدرس حياة السكان الذين يتمتع إليهم وسكان البلاد الأخرى وسيكولوجيتهم.

نحن بحاجة إلى سعة أفق كبيرة لأننا نؤدى مسرحيات عصرنا ومسرحيات الشعوب الأخرى. إننا نطالب بالتعبير عن «حياة النفس الإنسانية» فى جميع أنحاء الكرة الأرضية.

زد على ذلك، أن الممثل لا يخلق على خشبة حياة عصره فحسب، بل الحياة فى الماضى والحياة فى المستقبل كذلك. وهذا يعقد من مهمته. فالفنان يستطيع، لدى خلقه الزمن الحاضر، أن يراقب ما هو موجود، وما يجرى حوله. أما إذا كان عليه أن يخلق الماضى أو المستقبل، فيجب بآدى ذى بدء أن يرسم الحياة الموجودة، أو أن يعيد خلقها من جديد فى خياله، وهذا عمل معقد كما رأينا.

إنه. كان مثلنا الأعلى، وسيبقى دائماً، السعى الحثيث لتحقيق ما هو خالده وأبدى فى الفن، وبالأحرى مالا يمكن أن يندثر أبداً، ما يبقى فتيا وقرينا من قلوب الناس دائماً.

وإني لأقصد بذلك ذرى الإنجازات الإبداعية التي صارت بالنسبة لنا نماذج كلاسيكية ومثلاً أعلى تنوق إليه أبداً. لذا يجب أن تمكفوا على دراسة هذه النماذج، وأن تبحثوا عن مادة إبداعية انفعالية حية للتصير عنها.

وبأخذ الفنان من الحياة الواقعية أو المتخيلة كل ما يمكن أن تعطيه هذه الحياة للإنسان. بيد أن جميع هذه الانطباعات والانفعالات والمتع، وكل ما يمش به الآخرون يتحول لديه إلى مادة يستخدمها من أجل الإبداع.

إنه يخلق من الأمور الخاصة والمعبرة عالماً كاملاً من الصور الجمالية، والأفكار المضيفة التي ستحيا أبداً من أجل الجميع.

لم اختتم أركادى نيكولايفتش حصته - المحاضرة قائلاً:

- لقد قلت لكم كل ما يمكن قوله لطالب مبتدئ عن الذاكرة الانفعالية، وما تبقى ستعرفونه في المستقبل من خلال متابعتنا برنامج دراستنا.

١٠- الاتصال

... .. عام (١٩) .

كان ثمة لافعة معلقة في الصالة كتب عليها:

الاتصال

ودخل أركادى نيكولا يفتش فهتأنا بالمرحلة الجديدة، ثم توجه نحو فيسيلوفسكى وسأله:

- بمن أنت على اتصال الآن، أو بأي شيء؟

وكان فيسيلوفسكى مشغولا بأفكاره ولم يترك كنه السؤال على الفور. فأجاب بلهجة تكاد تكون آلية:

- أنا؟ لست على اتصال بأي شخص، ولا بأي شيء!

فقال أركادى نيكولا يفتش مداعبا:

- أنت «معجزة الطبيعة» إذن! لا بد من إرسالك إلى المتحف ما دمت قادرا على الحياة دون أن تتصل بأي شخص!

وراح فيسيلوفسكى يعتذر مؤكدا أن أحدا لم ينظر إليه، وهو لم يتوجه بطلب إلى أحد، ولهذا لم يكن بالإمكان أن يتصل بأحد ما.

وأعرب أركادى نيكولا يفتش عن دهشته قائلا:

- وهل هذا يحتاج إلى أن ينظر إليك أحد ما، أو أن يتحدث إليك؟ هيا أغمض الآن عينيك، وسد أذنيك، والزم الصمت ثم لاحظ الشخص أو الشيء الذى تكون على اتصال ذهنى معه. هيا حاول أن تلتقط لحظة واحدة لا تكون فيها متصلا بموضوع اتصال ما!.

وقمت أنا أيضا بالاختبار نفسه، أى أتى أغلقت عيني وسدت أذني، ورحت أتابع ما يحدث فى داخلى.

ترامت لى أمسية البارحة فى المسرح حيث عزف الرباعى الوترى الشهير وبدأت اتبع حركاتى ذهنيا خطوة خطوة: هأنذا أدخل الرعدة، وألقى التحية، ثم أجلس بصورة مريحة أراحت العازفين وهم يستعدون.

وسرعان ما بدعوا بمزفون ورحت أستمع اليهم. بيد أنى لم أتمكن من التغلغل إلى طبيعة أدائهم، فأصغى إليه وأحس به بعمق.

«وها هى ذى لحظة فارغة لم يتم فيها أى اتصال». قررت هذا وأسرت أخير تورنوف بذلك. فأعرب عن دهشته قائلا:

- كيف!؟ وهل تعتبر لحظة استقبالك مؤلف الفن لحظة فارغة محرومة من الاتصال؟

وقلت فى إصرار:

- نعم، فأنا كنت أستمع ولكنى لم أسمع جيداً، وحاولت أن أتعق ولكنى لم أفلق، وهذا يعنى أن عملية الاتصال لم تبدأ، واللحظة كانت فارغة.

- إن اتصالك بالموسيقى وتقبلك لها لم يبدأ، لأن العملية السابقة لم تكن قد انتهت وكانت تصرف انتباهك. ولكن ما إن انتهت هذه العملية حتى شرعت فى الاهتمام بالموسيقى أو بشئ ما آخر غير الموسيقى. لذلك، لم يكن ثمة انقطاع فى الاتصال. وأمنت على كلامه قائلا:

- ليكن الأمر كذلك.

ثم واصلت استذكارى.

كانت قد بدرت منى، وأنا مشقت الذهن، حركة عنيفة، فى مكائى بدا لى أنها لفتت انتباه الحاضرين. ولقد احتجت إلى بعض الوقت أبسط بهدوء، وأتظاهر بسماع الموسيقى. ولكنى لم أكن أستمع إليها فى واقع الأمر، بل كنت أراقب ما يجرى حولى.

وألقيت نظرة خاطفة نحو تورسوف وأدركت أنه لم يكن قد انتبه الى حركتى. بعد ذلك رحت أقلب النظر فى أرجاء القاعة باحثاً عن العم شوستوف، ولكنه لم يكن موجوداً. كما لم أجد أحداً من الممثلين، ثم رحت أطلع من جديد إلى جميع الحاضرين تقريباً استعرضتهم الواحد بعد الآخر، الا أن انتباهى تشتت فى جميع الاتجاهات ولم أتمكن من السيطرة عليه أو توجيهه. وما أكثر الصور التى تراءت لى والأفكار التى خطرت على بالى فى أثناء ذلك! ولقد ساعدت الموسيقى على تخليقات الفكر والخيال هذه. كنت أفكر بأهلى وأقاربى الذين يعيشون بعيداً فى مدن أخرى وبصديقى المتوفى.

وقال أركادى نيكولا يفتش: إن هذه التصورات لم تولد فى داخلى عبثاً، بل لأننى كنت أحتاج إما إلى أن أضفى على المواضيع أفكارى ومشاعرى وغير ذلك، أو إلى أن أخذ منها أفكاراً ومشاعر غريبة. وانجذب انتباهى فى نهاية المطاف، الى قتاديل الثريا، ورحت أقامل طويلاً أشغالها الغريبة.

وقررت فى نفسى: «هاهى ذى لحظة فارغة: إذ لا يمكن أن تسمى مجرد النظر إلى هذه القتاديل التافهة اتصالاً».

وعندما أنجبرت تورسوف باكتشافى الجديد أخذ يفسره لى التفسير التالى:

— كنت أحاول أن تفهم كيف تم صنع ذلك الشيء، ومن أية مادة صنع. ولقد أعطاك هذا الموضوع شكله وصورته العامة ومختلف التفاصيل الممكنة عن تكوينه. وكنت تتقبل هذه الانطباعات وتفكر، إذ تقوم بتسجيلها فى ذاكرتك، بالشيء المذكر. وهذا يعنى أنك أخذت شيئاً ما لنفسك من الموضوع. ولهذا نعتبر، على طريقتنا نحن الممثلين، أنه كانت ثمة عملية اتصال. وإذا كان يربكك جمود موضوع التأمل، فتذكر أن أى لوحة، أو تمثال، أو صورة لصديق، أو أى شيء مما يعرض فى المتاحف هى أشياء جامدة لا حياة فيها: ولكنها تنطوى على جزء من حياة مبدعيها، كذلك القتديل يمكن أن تنبعث فيه الحياة من ذلك الاهتمام الذى نضعه فيه.

وسألت:

- على هذا، فنحن نحصل بأى شيء يقع تحت أنظارنا؟

- من المستبعد أن تتمكن من استقبال كل ما تراه حولك بصورة خاطفة، أو أن تعطيه شيئاً ما من نفسك. وبهذا من لحظات التقبل هذه أو العطاء على الخشبة لا وجود للاتصال. إنما تولد لحظة اتصال قصيرة بالأشياء عندما تنجح في أن ترسل إليها شيئاً ما من نفسك، أو تستقبل شيئاً ما منها.

ولقد قلت، غير مرة، أنه من الممكن على الخشبة أن ينظر الممثل ويرى ما ينظر إليه، ويمكن أن ينظر إلى الشيء ولا يراه. وبالأحرى من الممكن أن ينظر الممثل على الخشبة إلى كل ما يجرى فوقها وأن يراه ويشعر به، ولكن يمكن أيضاً أن ينظر إلى ما يحيط به على الخشبة، ويشعر بما يجرى في صالة المتفرجين، أو خارج جدران المسرح، ويوليه اهتمامه.

بالإضافة إلى ذلك قد ينظر الممثل ويرى ما ينظر إليه ويتقبله، وقد ينظر ويرى ما ينظر إليه، ولكن لا يتقبل شيئاً مما يجرى حوله على الخشبة.

وبالاختصار، لمة نظرة أصيلة ونظرة خارجية، شكلية، أو إذا صح القول، نظرة (بروتوكولية) من عين فارغة كما تعبر عن ذلك في لفتنا.

ولمة وسائل صناعية خاصة لتمويه هذا الخواء الداخلى، بيد أن هذه الوسائل لا تفعل سوى أن تزيد من حملقة الأعين الفارغة.

هل لمة حاجة إلى القول بأن لا ضرورة لهذه النظرة على الخشبة، وبأنها ضارة، فالأعين هي مرآة الروح، وبالتالي فإن الأعين الفارغة هي مرآة روح فارغة.

لا تنسوا هذا أبداً!

المهم هو أن تعكس عيون الفنان ونظرة على الخشبة المضمون الداخلى العميق الذى تنطوى عليه روحه المبدع. ومن ثم وجب عليه أن يضرر في ذاته هذا المضمون الداخلى العميق الذى يشابه «حياة الإنسان» فى الدور الذى يقوم بأدائه، وأن يتصل طوال مدة تواجده على الخشبة بشركائه فى المسرحية من خلال هذا المضمون الروحى.

ومع ذلك فإن الفنان هو إنسان، ومن صفاته الضعف البشرى. ومن الطبيعى عندما يصعد الخشبة أن يحمل معه هواجسه الحياتية ومشاعره، وتأملاته الخاصة المتولدة من الواقع الحقيقى. ولذلك فإن خطه الحياتى ذا الأفق الضيق لا يتقطع، بل يتسلل إلى معاناة الشخصية المصورة لدى أول فرصة سائحة.

والفنان لا يستسلم للدور إلا عندما يستحوذ هذا الأخير عليه، وعندما يتم اندماجه بالشخصية وتقمصها إبداعيا. ولكن يكفي أن ينصرف انتباهه عن الدور حتى يستحوذ عليه من جديد خط حياته الإنسانية الخاصة، ويحمّله إما إلى صالة المتفرجين وراء الأضواء الأمامية، أو بعيدا خارج جدران المسرح، حيث يبحث لنفسه عن مواضيع للاتصال الذهني، وعندما يجرى التعبير عن الدور بصورة خارجية آلية. وبسبب تشتت الانتباه، وتكرار هذا التشتت، ينقطع خط الحياة والاتصال في كل لحظة، ويجرى ملء الفراغات الناشئة بتركيبات من حياة الفنان الخاصة، لا علاقة لها بالشخصية المصورة.

تصوروا عقدا ثميننا تتأوب فيه كل ثلاث حبات ذهبية مع حبة رابعة بسيطة من القصدير، أما الحبتان الذهبيتان التاليتان فيصل بينهما خط.

ما نفع مثل هذه العقدة؟ ومن يحتاج إلى خط الاتصال المتقطع هذا؟ فالانقطاع المتواصل في خط حياة الدور هو تشويه متواصل للدور وقضاء عليه.

على أنه إذا كانت عملية الاتصال الصحيحة الشاملة ضرورية في الحياة، فإن هذه الضرورة تتضاعف عشرات المرات على خشبة. ويحدث هنا بفضل طبيعة المسرح وفنه الذي يقوم بشكل كامل على الاتصال المتبادل بين الشخصيات وعلى اتصال الشخصية بذاتها. وفي واقع الأمر: تصوروا أن يمن على بال كاتب مسرحي أن يقدم أبطاله وهم نالمون أو في حالة غيبوبة، أي حينما لا تتبدى حياة الشخصيات الروحية.

كما لا يمكن أن تتصور أن يجمع الكاتب على خشبة بين شخصين لا يعرف أحدهما الآخر، ولا يرغبان في أن يقدم أحدهما نفسه للآخر، أو أن يتبادل معه المشاعر والأفكار، بل على العكس يخفيان ذلك، ويجلس كل منهما صامتا في زاوية من زوايا المسرح.

في هذه الحالة، لا يعود لمة مبرر لبقاء المتفرج في المسرح لأنه لن يجد ما جاء في طلبه: أي أنه لن يحس بمشاعر الشخصيات، ولن يتعرف على أفكارها.

وسيتخلف الأمر تماما إذا التقى الشخصان على خشبة، ورغب كل منهما في أن يعبر للآخر عن مشاعره، أو أن يقنعه بأفكاره، بينما يحاول الآخر إدراك مشاعر الشخص المتكلم وأفكاره.

والمتفرج عندما يتواجد في أثناء هذا التبادل العاطفي والفكري الذي يقوم بين شخصية أو أكثر على خشبة، إنما يشبه شاهدا عرضيا على محادثة، ويدفعه هذا إلى التعمق لا

لإرادتها فيما يقولون أو يفعلون. وبذلك يسهم بصمت في الاتصال المتبادل. فيرى إلى معاناة الآخرين، ويعرفها، ويتأثر بها.

ونستنتج مما سبق أن المتفرج لا يفهم ما يجري على الخشبة، ولا يسهم فيه بصورة غير مباشرة إلا عندما تقوم ثمة عملية اتصال بين الشخصيات.

فإذا أراد الممثل أن يستأثر بانتباه الجمهور الفقير الذى يجلس فى الصالة، وجب أن يولى اهتمامه عملية استمرارية الاتصال بزملائه من خلال مشاعره وأفكاره وأفعاله المشابهة لمثيلاتها فى الدور الذى يصوره. كما يجب أن تكون مادة الاتصال الداخلية مادة شيقة قادرة على اجتذاب المستمع والمتفرج.

وتدفعنا الأهمية القصوى التى تحتلها عملية الاتصال إلى توجيه الانتباه، فى المرحلة القريبة المقبلة، إلى مسألة أنواع الاتصال الرئيسية ودراسة هذه المسألة بعناية.

.. عام (..) ١٩

قال أركادى نيكولايفتش فور دخول الصف:

- سأبدأ بالاتصال الأحادى أو الاتصال الذاتى. ومن أجل هذا أطرح السؤال التالى:

متى نتحدث إلى أنفسنا بصوت عال من خلال اتصال ذاتى يحدث فى الحياة الواقعية؟

عندما يبلغ بنا الاستياء أو الاستثارة حدا لا نستطيع معه السيطرة على أنفسنا، أو عندما نحاول نحن أن ندخل فى رؤوسنا فكرة ما صعبة لا يمكن أن يحيط بها وعينا على الفور، أو عندما نحفظ شيئا ما عن ظهر قلب ونساعد أنفسنا بوساطة الصوت على تذكر ما نستوعبه، أو عندما نظهر، ونحن على انفراد مع أنفسنا، شعورا يعذبنا أو يفرحنا ولو من أجل التحقيق من حالة الحالة الروحية.

وجميع هذه الحالات من الاتصال الذاتى هى نادرة جدا فى الواقع بينما تصادفها بكثرة فى المسرح.

فعندما يحدث أن اتصل بنفسى على الخشبة فى صمت، أشعر بأننى فى حالة جيدة، لا بل بأننى أحب هذا النوع من الاتصال الذاتى الذى أعرفه جيدا من الحياة الواقعية. وهو ينشأ عندى بصورة طبيعية. ولكن عندما أجندنى مضطرا للوقوف على الخشبة وجهها لوجه مع

نفسى لألقى (مونولوجات) شعيرة طويلة ومنمقة، فإننى أضيق ولا أعرف ماذا أصنع. كيف يمكننى أن أبرر على الخشبة ما يتملر على أن أجد له تبرها فى الحياة الواقعية؟

أين أبحث فى حالة هذا الاتصال الذاتى عن ذاتى هذه؟ فالإنسان عالم رحب مترامى الأطراف، إلى أين وإلى أين أوجه تيارات الاتصال فى داخلى؟

لا بد من توافر ذات محددة وموضوع محدد للقيام بهذه العملية. فأين هما فى داخلى؟ وما دمت محروما من هذين المركزين المتحاورين فى داخلى أجدنى عاجزا عن توجيه انتباهى المشتت. وليس مدعشا أن ينصرف هذا الانتباه نحو الصالة، حيث ترصد بنا دائما ذلك الموضوع الذى لا يقاوم، وأعنى جمهور المتفرجين.

ولكن ها قد علمونى كيف أخرج من هذا المأزق. فلقد أشاروا لى، بالإضافة إلى الدماغ الذى يعتبر مركز حياتنا النفسية والعصبية، نحو مركز آخر يقع بالقرب من القلب، حيث توجد الضفيرة الشمسية.

ولقد حاولت أن أحقق الاتصال بين هذين المركزين من أجل إجراء المحادثة. ولقد خيل إلى أنهما ليسا موجودين فحسب، بل إنهما أخذتا يتحادثان أيضا.

وأحسنت بأن المركز الدماغى هو ممثل عن الوعى، أما مركز الضفيرة الشمسية العصى فهو ممثل عن العاطفة.

وهكذا أخذت أحس بأن العقل على اتصال بالشعور. فقلت لنفسى: «ليتصل كل منهما بالآخر. فهنا معنى أى اكتشاف فى داخلى الذات والموضوع اللذين كنت أبحث عنهما».

ومنذ تلك اللحظة، توطلدت حالة احساسى فى أثناء الاتصال الذاتى على الخشبة ليس فى فواصل الصمت وحسب، بل فى أثناء الاتصال الذاتى بصوت مسموع أيضا.

ولا أريد أن أدخل فى موضوع ما إذا كانت الأمور تجرى على هذه الصورة أم على غيرها، وفيما إذا كان العلم يعترف بما شعرت به أولا يعترف. فمقياسى فى ذلك هو حالة إحساسى الشخصية. وربما كان احساسى يتعلق بى وحدى، وربما كان عشرة (فانتازيا) معينة، بيد أنه يقدم لى العون، وأنا ألبأ إليه.

فإذا كانت وسيلتى العملية غير العلمية تساعدكم أنتم أيضا فهنا أفضل. فأنا لا أصبر على شىء، ولا أؤكد شيئا فى هذا الصدد.

وبعد فاصل صمت قصير أردف أركادى نيكولا يفتش قائلاً:

- أما عملية الاتصال المتبادل بينك وبين زميلك في المشهد فتحقيقها أسهل. بيد أننا نصلطهم، هنا أيضاً، بصعوبات لا بد من معرفتها وامتلاك المقبرة على التضال ضدها. ولنفرض أن أحدهم يقف ممي على الخشبة، وأنه يتصل بي اتصالاً مباشراً. ولكنى كبير.

هل ترون إلى ! إن لى أنفاً وفما ورجلين وذراعين وجذعا. فهل يعقل أن تستطيع الاتصال بهذه الأجزاء التى يتكون منها جسمى دفعة واحدة؟ ثم سألتى تورسوف مستقصياً:

- إذا لم يكن ذلك ممكناً، فاختبر جزءاً واحداً، أو نقطة ما لدى تريد أن تتصل بي من خلالها.

واقترح أحد الطلبة قائلاً:

- الصنان ! إنهما مرآة الروح.

أنتم ترون إنكم لدى الاتصال تبحثون فى الإنسان عن روحه قبل كل شىء، عن عالمه الداخلى. فابحثوا إذن عن روحى الحية، عن «أناة الحية».

واستفهم الطلاب قائلين:

- وكيف يتم ذلك؟

فأجاب أركادى نيكولا يفتش مندهشاً:

- أيعقل ألا تكون الحياة قد علمتكم ذلك؟ ألم تستشفوا أبداً روح شخص آخر؟ ألم تطلقوا فى هذه الروح ملابس شعورككم؟ ما من حاجة إلى تعلم ذلك. انظر إلى بانتباه أكبر، وحاول أن تفهم حالتى الداخلية وأن تحس بها. هكذا بالضبط.

والآن قل لى كيف تجدى؟

فقلت محاولاً أن أدخل فى حالته:

- أجندك طيب القلب، منفرج النفس، لطيفاً وحيوياً وعطوفاً.

ثم سألتى أركادى نيكولا يفتش قائلا:

- والآن؟

وتهمأت للإجابة وإذا بى، فجأة، لا أجد أمامى أركادى نيكولا يفتش، بل أجد (فاموسوف) بجميع مميزاته المعهودة: العينين المفرطتين فى السذاجة، والفم الغليظ، واليدين المنتفختين، والإشارات الناعمة التى يتميز بها الشيخ المدلل. وسألتى تورتسوف بصوت فاموسوف وبلهجة الاحقار التى يتحدث بها إلى (مولتشتالين):

- من تخاطب الآن؟

فأجته:

- فاموسوف بالطبع.

وسألتى أركادى نيكولا يفتش من جديد بعد أن عاد إلى شخصيته هو فى لحظة عاطفة:

- وما هو مكان تورتسوف هنا إذن؟ فأنت ان لم تكن على اتصال بأنى (فاموسوف) أو يديه اللتين استطعت تقليد مظهرهما بفضل يدي المدرتين على أداء صفات الشخصيات بل كنت على اتصال بروحى الحية، لوجدت أن هذه الروح لم تتغير. فأننا لا أستطيع أن أطرد روحى من جسمى، كما أتنى لا أستطيع أن أستأجر روحا من شخص آخر. وهذا يعنى أنك أخطأت الهدف هذه المرة، ولم تتصل بروحى الحية، بل بشيء ما آخر؟

ترى ما هو هذا الشيء؟

حقا، ما هو هذا الشيء الذى اتصلت به؟

لقد اتصلت بروح حية بالطبع. فأننا أنذكر كيف تولدت فى داخلى عملية الشعور ذاتها لدى قمص تورتسوف شخصية فاموسوف، وبالأحرى مع تبدل موضوع الاتصال، حيث تحولت مشاعرى من الاحترام الذى أكنه لأركادى نيكولا يفتش إلى التهكم والسخرية الطيبة اللذين كانت تستدعيهما فى داخلى شخصية فاموسوف كما أداها تورتسوف. ولم أنجح فى الكشف عن ذلك الذى اتصلت به، وأعترفت بهذا لأركادى نيكولا يفتش، فقال:

- لقد كنت على اتصال بكائن جديد اسمه فاموسوف - تورتسوف، أو تورتسوف - فاموسوف. وستتعرف، فى الوقت المناسب، على هذا التحول الساحر الذى يحدث للفنان

الميدع. أما الآن، فاعلم أن الناس يحاولون دائما الاتصال بروح الموضوع الحي، وليس بأنفه، أو عينيه، أو أزرار سترته، كما يفعل الممثلون على خشبة.

وهكذا، أنتم ترون أنه يكفى أن يلتقى شخصان حتى يتم بينهما، فى الحال، وبصورة طبيعية، اتصال متبادل.

فها نحن، مثلا، قد التقينا، فنشأ بيننا الاتصال التالى:

أنا أحاول أن أعبر لكم عن أفكارى، وأنتم تستمعون إلىّ وتبذلون مجهودا لتقبل معارفى وخبرتى.

وتدخل غوفوركوف قائلا:

- ولكن، ليس هذا اتصالا متبادلا، لأن عملية بث المشاعر تتم من طرفك أنت فقط، أى أنك أنت الذات، أو المتكلم. أما نحن - المواضع أو المستمعين - فنقوم بعملية تقبل المشاعر، كما ترى. فأين هى، من فضلك، العلاقة المتبادلة التى هى صفة التبادل؟ أين هى تيارات الشعور المتقابلة؟

وسأل نورسوف:

- وما الذى تفعله الآن؟ إنك تعترض على ما أقول وتحاول اقناعى. أى أنك تعبر لى عن شكوكك، وأنا أحاول إدراك هذه الشكوك. هذا هو التيار المتقابل الذى نتحدث عنه.

وتثبت غوفوركوف رأسه:

- هنا ما حدث الآن، ولكن ما الذى كان يحدث قبل ذلك، عندما كنت تتكلم وحدك؟

واعترض أركادى نيكولايفتش على هذا قائلا:

- ولكنى لا أرى اختلافا. فقد اتصلنا حينها، والآن، نتابع اتصالنا. ومن الواضح أن عمليتى الإرسال والاستقبال تتناوبان فيما بينهما فى أثناء الاتصال. ولكنى عندما كنت أتكلم وحدى، وكنت تستمع إلىّ كنت قد شعرت، أيضا، بما يخالفك من شكوك، لا بل انتقل إلى نفاد صبرك، ودهشتك، واضطرابك.

ما الذى جعلنى استقبل هذه المشاعر منك؟ عدم قدرتك على احتجازها فى نفسك. فقد كان يتناوب فى داخلك الإرسال والاستقبال بصورة غير ملحوظة. وهذا يعنى أن التيار المتقابل، الذى يجرى الحديث عنه، كان موجودا عندما كنت صامتا أيضا. ولكنه لم يظهر

على السطح الا الآن، وبالأحرى الا فى أثناء اعتراضك الأخير. أفليس هذا مثالا على الاتصال المتبادل والمستمر على الخشبة، لأن المسرحية، أو أداء الممثلين، يتألفان تقريبا من الحوارات التى هى اتصال متبادل بين شخصين أو أكثر من شخصيات المسرحية.

وللأسف نادرا ما نلقى هذا الاتصال المتبادل المستمر فى المسرح. إذ أن معظم الممثلين يستخدمونه، إذا كانوا يفعلون ذلك، فى الوقت الذى يلقون كلمات دورهم فقط، أما فى فواصل الصمت، أو عندما ينطق بمثل آخر بعبارة دوره، فأنهم ينصرفون عن الاستمتاع، ولا يستقبلون أفكار زملائهم، بل يتوقفون عن الأداء ريثما يأتى دورهم فى اللقاء بعبارةهم التالية. هذا النمط التمثيلى يحطم استمرارية الاتصال المتبادل التى تتطلب إعطاء المشاعر وأعضائها، ليس فى أثناءلقاء الكلمات أو الاستماع إلى الجواب فحسب، بل فى أثناء الصمت الذى غالبا ما يستمر فيه حديث الممثلين أيضا.

وهذا الاتصال الذى يخلله انقطاعات شىء خاطيء، لذلك تعلم وأنت تعبر عن أفكارك لشركائك فى المشهد، أن تتابع نفاذا إلى نطاق وعيهم ومشاعرهم. وهذا يحتاج إلى بعض التوقف. فلا تستطرد فى قول الجزء التالى من عبارتك إلا بعد أن تقتنع بذلك، وتكون قد عبرت حتى النهاية بعينيك ما لم يتسع للتعبير عنه بالالفاظ. وبالمثل يجب أن تكون قادرا على استقبال كلمات شريكك وأفكاره، كل مرة، على نحو جديد، وكأنك تسمعها اليوم. يجب أن تسمى عبارته بصورة جديدة رغم أنك تعرفها جيدا وسمعتها عددا كبيرا من المرات سواء خلال التدريبات، أو فى أثناء تقديم العروض. يجب أن تتم عمليتا استقبال المشاعر والأفكار ولرسالهما بصورة متبادلة ومتواصلة فى كل مرة، ولدى كل إعادة خلق. وهذا أمر يتطلب قدرا كبيرا من الانتباه، والتقنية، والانضباط الفنى.

ولم يكد أركادى نيكولايفتش ينتهى من شرحه حتى حان موعد انتهاء الحصة.

..... عام (..) ١٩

استأنف أركادى نيكولايفتش اليوم شرحه أنواع الاتصال المختلفة الذى بدأه فى المرة السابقة، فقال:

- سأنتقل إلى بحث نوع جديد من أنواع الاتصال، وهو الاتصال بموضوع متخيل غير واقعى ولا وجود له. (شبح والد هاملت مثلا). موضوع لا يراه الفنان على الخشبة. ولا المتفرج الذى ينظر من الصالة. ويحاول الممثل غير المحرب، فى هذه الحالات من أن يوهم

نفسه بأنه يرى بالفعل الموضوع المقترح غير الموجود، ويستنفد طاقته واتباعه كله في بذل هذا الجهد على الخشية.

ولكن الفنان المحرب يدرك أن المسألة لا تكمن في «الاشباح» بل في علاقة الفنان الداخلية بها. ولذلك تجده يضع بدلا من الموضوع غير الموجود («الاشباح») كلمة «لو» السحرية، ويحاول أن يجيب إجابة مخلصة على سؤال يطرحه على نفسه: ماذا في استطاعته أن يفعل لو أن «شبحا» ظهر أمامه الآن في هذا الفراغ.

ولمجا بعض الممثلين - لا سيما الطلاب المبتدئين - عندما يعملون في بيوتهم الى موضوع متخيل، وذلك لعدم توافر موضوع حي لديهم، فيتصورون هذا الموضوع في خيالهم، ويحاولون رؤية الفراغ والاتصال به وبهذا يصرفون قلرا كبيرا من الطاقة والانتباه، ليس في تنفيذ المهمة الداخلية (الضرورية لعملية المماناة) بل على رؤية ما لا وجود له في الواقع. وعندما يألف الممثلون والطلاب هذا الاتصال الخاطيء، ينقلون الوسيلة ذاتها إلى الخشية دون وعي منهم. وفي نهاية المطاف، يفقدون صلتهم بالموضوع الحي، ويمتادون على وضع موضوع وهمي ميت بينهم وبين زملائهم في المشهد. وتتأصل هذه العادة الخطرة في نفوسهم إلى درجة قد تلازمهم أحيانا مدى الحياة.

ما أصعب الأداء مع ممثل ينظر إليك ويرى شخصا آخر، ولا يكيف أدائه بالنسبة إليك، بل بالنسبة إلى ذلك الشخص الآخر! إن جدارا يفصل بين أمثال هؤلاء الزملاء وبين من يجب أن يتصلوا بهم اتصالا مباشرا، فهم لا يستقبلون الكلمات أو النبرات أو أيأ من وسائل الاتصال الأخرى، وتغشى عيونهم سحابة وهم ينظرون إلى الفراغ ويتوهمون. ولذلك يجب أن تجنبوا هذا النوع من التصديق التمثيلي الخطر والمميت! فهو يتجذر في أنفسكم بسهولة، ويصعب التخلص منه.

وسألكه:

- وماذا نفعل إذا لم يكن لدينا موضوع حي للاتصال؟

فأجاب تورسوف:

- انتظر حتى تجد موضوعا حيا. وستتلقون دورة في «المران والتدريب المتواصل» مخصصة من أجل إجراء التدريبات ليس على انفراد، بل في مجموعات تتكون من شخصين أو أكثر. وأكبر عليكم بأنى أصر على ألا تقوموا بأى تمرينات خاصة بالاتصال إلا مع مواضيع حية، وتحت إشراف عين خبيرة.

هذا، ونعمة شكل آخر من أشكال الاتصال لا يقل صعوبة عن سابقه وهو الاتصال بموضوع جماعي، وبالأحرى الاتصال بصالة المتفرجين التي يجلس فيها كائن ذو ألف من الرؤوس البشرية يدعى «الجمهور».

وأسرع فيوتسوف يقول محطرا:

لا يجوز الاتصال بالجمهور! ولا بأى حال!

- أنت على حق: إذ لا يجوز الاتصال المباشر به فى أثناء العرض، ولكن الاتصال غير المباشر بالجمهور أمر ضرورى. وتكمن صعوبة اتصالنا المسرحى وخاصيته فى أننا نتصل بزميلنا فى المشهد والمتفرج فى آن واحد، حيث يكون اتصالنا بالأول اتصالا مباشرا واعيا، والثانى اتصالا غير مباشر ولا واعيا ويتم من خلال الزميل. والواقع فى الأمر أن الاتصال يكون متبادلا فى الحالتين.

ولكن شوستوف اعترض قائلا:

- أفهم كيف يكون الاتصال بين الممثلين على الخشبة متبادلا، ولكنى لا أفهم كيف يمكن اعتباره كذلك عندما يتعلق الأمر بالمتفرجين؟ فلكى نعتبره كذلك، لابد أن يرسل لنا الجمهور بدوره شيئا إلى الخشبة. فماذا تتلقى منه فى الواقع؟ لا شىء سوى التصفيق وأكاييل الزهور، وحتى هذه الأشياء لا نحصل عليها لحظة الإبداع، بل فى فترات الاستراحة.

وسأل أركادى نيكولايفتش مستغربا:

- والضحك، والدموع، والتصفيق، والكلام الخفى فى أثناء سير الفعل، ولحظات الاستشارة الرائعة؟ ألا تحسب لهؤلاء كله حسابا؟

لم استطرد شوستوف فى إقناعه قائلا:

سأفص عليك واقعة تصور لك علاقة اتصال المتفرجين بالصالة وعلاقتهم المتبادلة بصورة رائعة. حدث عند تقديم مسرحية «الطائر الأزرق» فى حفلة نهائية خاصة للأطفال وفى أثناء محاكمة أبناء الأشجار والوحوش، أن شعرت بشخص يلكزنى فى الظلام. كان هذا صبيا فى العاشرة من عمره يهمس فى صوت مضطرب خائف على مصير «تيلتيل» و«ميتيل»:

«قل لهم، إن القط يسترق السمع. هاهوذا قد اختبأ، إنى أراه».

ولم أنجح فى تهدئته، ولذلك تسلل هذا المتفرج الصغير نحو خشبة المسرح، وأخذ يهمس عبر الأضواء الأمامية إلى الممثلات اللاتي كن يقمن بدور الأبناء ليحذرهن من الخطر الذى يتهددهن.

أليست هذه استجابة متفرج من الصالة؟!

ولتقوم ما تلقونه من جمهور المتفرجين تقويما أفضل، جربوا أن تتخلصوا من هذا الجمهور، وأن تقوموا بأداء العرض أمام صالة فارغة. ألا تريدون ذلك؟

وتصورت للحظة وضع ممثل مسكين يودى أمام صالة فارغة... وشعرت أنه لا يمكن الاستمرار فى أداء هذا العرض.

وسأل تورسوف بعد أن كاشفته باعترافى:

- ولماذا؟ لأنه لا يمكن أن يتحقق إبداع علانى دون تبادل فى الاتصال بين الممثل والصالة.

فالأداء بلا جمهور كالغناء فى غرفة لا يبرى فيها الصوت، مكتظة بالأثاث والسجاد.

أما الأداء أمام جمهور كبير يتجاوب معكم فهو كالغناء فى مكان ذى تجهيزات سمعية جيدة. فالمتفرج يخلق، إذا صح القول، تجهيزات سمعية روحية، إنه يستقبل مشاعرنا الإنسانية الحية ويردها إلينا تماما مثلما يفعل مرنان الصوت.

وبالحال هذا النوع من الاتصال بموضوع جماعى بطريقة بسيطة فى فن العرض الشرطى أو فى الصنعة إذ غالبا ما يكمن أسلوب المسرحية، وأسلوب أدائها، والعرض كله، فى شرطية الوسيلة ذاتها. فالممثلون فى المسرحيات الكوميديّة ومسرحيات (الفودفيل) القديمة، مثلا، يخاطبون المتفرجين على الدوام، إذ تتقدم الشخصيات وتقف عند مقدمة الخشبة متوجهة، ببساطة، إلى الجمهور فى الصالة بعبارات أو (مونولوجات) مسهية تبين غرض المسرحية. ويجرى أداء ذلك بثقة وجراءة واعتداد كبير بالنفس بروق المتفرج. وبالفعل، إذا كنت مستصل بالجمهور، فاقصص به بحيث تسيطر عليه وتقوده.

ونلتقى بالجمهور أيضا فى شكل الاتصال الجماعى الجديد، أى فى المشاهد الشعبية. ولكن ليس فى صالة المتفرجين، بل على الخشبة ذاتها. ولا نلجأ فى هذه المشاهد إلى الاتصال غير المباشر بالموضوع الجماعى، بل نستخدم اتصالا مباشرا صريحا. وفى هذه

الحالات، قد تتصل أحيانا بأفراد من الجماعة، وفي أحيان أخرى نضطر إلى الاحاطة بالجماعة كلها فيتم بيننا وبينهما اتصال متبادل موسع إذا صح التعبير.

ويكسب عدد الشخصيات الكبير في المشاهد الشعبية هذا العدد المتباين أشد التباين من حيث طبيعته، عملية الاتصال قوة بالغة، وذلك من خلال إسهامه في تبادل مختلف المشاعر والأفكار. كما أن صفة الجماعة من شأنها أن تؤجج حيوية كل شخص على انفراد وحيوية الجماعة ككل. وهذا بدوره يستثير مشاعر الممثلين، ويترك في المشاهدين انطباعا قويا.

ثم انتقل أركادى نيكولايفتش إلى بحث شكل جديد من أشكال الاتصال وهو الاتصال الصناعي التمثيلي، فقال:

- يتوجه هذا الاتصال من الخشبة إلى صالة المتفرجين مباشرة متخطيا بذلك الممثل الزميل، أي شخصيات المسرحية. وتلك طريقة لا تكلف جهدا. وأنتم تعلمون أن هذا الاتصال هو مجرد تظاهر تمثيلي وتصنع. ولن أسهب في الحديث عن هذا النوع لأنني تكلمت عن الصنعة للمسرحية في حصص سابقة بصورة كافية. وأعتقد أن في استطاعتكم التمييز بين التظاهر التمثيلي المجرد، وبين السعي الأصل الذي يبذله الفنان لكي يتبادل به المعاناة الإنسانية الحية مع الفنانين الآخرين. ثمة اختلاف كبير بين هذا الفن الرفيع، وبين الفعل الآلي المجرد. إنهما نوعان متناقضان من أنواع الاتصال. ويعترف فنا بجميع أنواع الاتصال التي أتينا على ذكرها باستثناء الاتصال التمثيلي. ولكن لابد من معرفة هذا النوع أيضا ودراسته، وذلك على الأقل من أجل امتلاك المقدرة على النضال ضده.

وغتما أريد أن أقول بعض الكلمات عن فعالية الاتصال وحيويتها.

كثيرون يعتقدون أن حركات الفراعين والرجلين والجذع الخارجية المرئية هي مظهر من مظاهر الحيوية، وأن الفعل الداخلي غير المرئي وفعاليات الاتصال الروحي ليسا من المظاهر الفعالة.

هذا خطأ، بل خطأ يدعو إلى مزيد من الأسف، لأن تجليات الفعل الداخلي تعتبر مهمة وذات قيمة، خاصة في فنا الذي يعني بخلق «حياة النفس الإنسانية» في الدور.

فاحرصوا، إذن، على تحقيق الاتصال الداخلي، واعلموا أن هذا الاتصال هو أحد أهم الأفعال النشيطة على خشبة المسرح وفي الإبداع، ولا بد منه في عملية خلق «حياة النفس الإنسانية» والتعبير عنها في الدور.

قال أركادى نيكولايفتش فى حصة اليوم:

.. لكى نحقق عملية الاتصال لابد لنا من أن نملك ما يمكننا الاتصال بواسطته، أى أفكارنا ومشاعرنا المعاشة قبل كل شىء آخر.

وتخلق الحياة نفسها هذه الأفكار والمشاعر، فى الواقع الحقيقى، فشمعة تتولد مادة الاتصال فى داخلنا تلقائيا تبعا للظروف المحيطة.

وليس الأمر على هذه الصورة فى المسرح. وتلك صعوبة جديدة. حيث يقترح علينا مشاعر وأفكار خلقها الكاتب، وتم طبعها بحروف ميتة فى نص المسرحية. إن معاناة هذه المادة الروحية هو أصعب بكثير من اصطناع نتائج خارجية لانفعالات الدور التى لا وجود لها.

وكذلك الأمر فى مجال الاتصال: فالأصعب أن تصل بزميلك فى المشهد اتصالا أصيلا من أن تصطنع اتصالك به. بيد أن الممثلين يحبون اتباع هذا الطريق الأسهل. فيؤدون بسرور عملية الاتصال بصورة تمثيلية متكلفة ومجردة، بدلا من أن يؤدوها أداء أصيلا على الخشبة. ومن الطريف أن نلاحظ طبيعة المادة التى نقدمها للمتفرجين فى هذه اللحظات؟

وهذه مسألة يجدر التفكير فيها. فما بهمنى هو ألا تكتفوا بإدراك هذه المسألة أو الإحساس بها وحسب، بل أن تتروا بأعينكم ما نحمله معنا إلى الخشبة فى أغلب الأحيان للاتصال بالمتفرج. ولكى أرىكم هذا، من الأسهل أن أصعد الخشبة واستعرض لكم بالأمثلة العيانية ما نحتاجون إلى معرفته ورويته والأحاساس به:

ولقد أدى لنا أركادى نيكولايفتش عرضا مسرحيا كاملا بطريقة رائعة من حيث الموهبة والمهارة والتقنية التمثيلية. ولقد بدأ بالقاء قصيدة شعرية بصورة سريعة ومؤثرة ولكن بطريقة لا توضح أفكار القصيدة، وبالتالي لم نفهم شيئا.

ثم سألتنا:

.. ما هى واسطة اتصالى بكم الآن؟

ونجمل الطلاب، ولم يعترضوا الاجابة.

فأجاب هو عرضاً عنا قائلا:

— ما من واسطة على الإطلاق. فقد كنت أترنر وأثر الكلمات كأنها حبات من العسل، دون أن أعرف ماذا أقول ولمن أقول.

هذه هي المادة الثقافية التي غالباً ما يتصل بوساطتها الممثلون بالمتفرج وهم يغمغمون بكلمات أدوارهم بغية التأثير وحسب، دون أن يهتموا بمعنى هذه الكلمات، أو بما وراء النص الكامن فيها.

وبعد لحظة تأمل، أعلن أركادى نيكولا يفتش أنه سيقراً (المونولوج) الذي يلقيه (فيغارو). في الفصل الأخير من مسرحية «زواج فيغارو».

وكان أداءه هذه المرة مجموعة متعاقبة من الحركات والتبرعات والانتقالات المنهلة، ومن القهقهة التي تنتقل عدواها إلى الآخرين، والنطق المسبوك، والإلقاء السريع، والصوت المتألق ذي الجرس مؤثراً إلى حد بعيد. ولم نستطع منع أنفسنا من التصفيق إلا بصعوبة إذ أن أداءه كان أداء مسرحياً مؤثراً إلى حد بعيد أما مضمون هذا الأداء فلم نقبض عليه، ولم نعرف عما كان يجرى الحثيث في (المونولوج).

وتوجه إلينا تورسوف ثانية بالسؤال، ولم نحر جواباً لأن ما قدم إلينا، هذه المرة كان كثيراً للغاية، فلم نتسكن من إدراك ما كنا نراه ونسمعه على الفور.

وتولى أركادى نيكولا يفتش الإجابة عنا قائلا:

— لقد عرضت لكم نفسي في دور ما، واستخدمت (مونولوج) فيغارو، وكلماته، وتشكيله الحركي، وحركاته وأفعاله وغير ذلك لا من أجل أن أعرض لكم الدور نفسه، بل لأقدم نفسي في ذلك الدور، أي المحيطات التي أتمتع بها: شكل، ووجهي، وإشاراتي، والوصفيات وأنماط السلوك التي أتقنها، وحركاتي، ومشيتي، وصوتي، ونطقي، والقائي، ولهجتي، وحيويتي، والتقنية التي اضطلع بها، وبالاختصار كل شيء ما عدا شعوري نفسه ومعنائي.

ولا يجد أولئك الذين يتمتعون بجهاز تعبير خارجي مدّة أية صعوبة في إنجاز المهمة التي قمت بها، إذ يكفي أن يهتموا بأن يعطى صوتهم صدا، وأن ينقر لسانهم الحروف والمقاطع والكلمات والجمل، وأن تكشف وضعيات أجسامهم وحركاتهم عن مرونة جميلة، وأن يعجب هذا كله المتفرج. وفي أثناء ذلك، لا يكفي أن تراقب نفسك وحسب،

هل عليك أن تراقب الجالسين في تلك الناحية من الأضواء الامامية أيضا. لقد قدمت لكم نفسى جملة وتفصيلا، كما تفعل حسناء المقاهى وهى تراقب باستمرار لثرى ما إذا كانت قد وفقت فى إقبال ما تعرضه حسب الطلب. كنت أشعر أنني سلعة معروضة وأنتم المشترون.

وهذا نموذج آخر لما لا ينبغي أن يفعله الفنانون على الخشبة رغم أنه يحظى بقبول عظيم من المتفرج.

وتبع ذلك جمرة ثالثة.

فقد قال:

- منذ قليل أريتكم نفسى فى دورما، أما الآن فسأريكم دورا فى نفسى، كما أعطاه المؤلف، والنسق لدى من خلال العمل. ولا يننى هذا أنني سأعاني هذا الدور، إذ لن يكمن الأمر فى معانيه، بل فى رسمه الخارجى وحسب، أى فى نصه الكلامى، وإيماءاته، وأفعاله الخارجية، وتشكيلاته الحركية، وغيرها. لن أكون خائفا للدور، بل مقدما له بطريقة تقريرية شكلية.

وقام أركادى نيكولايفتش بأداء مشهد من مسرحية معروفة، حيث يجرد أحد الجنرالات الكبار نفسه، بالمصادفة، وحيدا فى بيته، لا يعرف أين يذهب بنفسه. ويدافع من الضجر يضع الكراسى فى صفوف متراصة كأنها جنود فى استعراض. ومن ثم يأخذ بترتيب بعض الأشياء على المنضدة، ويفكر فى شىء آخر يبحث على المرح وذى نكهة حادة لم يرمق بخوف رزمة من الأوراق الرسمية، ويوقع عددا منها دون أن يقرأها، ثم يتثائب ويتمطى وبعد ذلك يبدأ بتكرار ما قام به من أعمال لا معنى لها.

ولقد ألقى تورسوف فى أثناء أدائه ذلك كله، مونولوجا حول نبل أصحاب المقامات الرفيعة، وعدم تهذيب كل من علاهم إلقاء جليا أخاذا.

كان أركادى نيكولايفتش يوصل إلينا نص الدور ببرود وبشكل خارجى، كان يستعرض التشكيلات الحركية، ويرسم خطها الخارجى بصورة شكلية، دون أية محاولة لبث الحياة فيها أو لتعميقها، وكان ينطق النص بطريقة تقنية واضحة فى بعض المواضع، وفى مواضع أخرى يسلك الأفعال، وبالأحرى تارة يقوى وضعية الجسم والحركات والإداء والإشارة، وتارة

أخرى يؤكد على تفصيل من تفصيلات الصفات الخارجية محولا نظره، طوال الوقت، إلى صالة المتفرجين للتأكد من وصول رسم الدور المحدد إليهم. وكان يصنع فواصل صمت متقنة، حيث كان يحتاج إلى ذلك. بهذه الطريقة يؤدي الممثلون دورا ستموا منه، ولكنه اتسق لديهم بصورة جيدة، وهم يؤدونه للمرة الخمسمائة فيشعرون بأنهم أشبه بالحاكي، أو بألة عرض سينمائية، يمر فيها شرط ما بعينه عددا لا نهاية له من المرات.

وقال أركادى نيكولا يفتش ملاحظا:

- وما يستدعي الدهشة ويبحث على الحزن أننا قلما نشاهد في المسارح حتى تلك الأدوار التي استقت ملامحها من خلال العمل ويجرى عرضها بصورة شكلية!

ثم استطرد قائلا:

- بقى الآن أن أريكم كيفية الاتصال على الخشبة وواسطته، أى مشاعر الممثل الحية المشابهة للدور، والتي عاناها الفنان جيدا وقام بتجسيدها. ولكنكم شاهدتم هذا الأداء على الخشبة، غير مرة، عندما كنت أنجح إلى هذا الحد أو ذلك فى تحقيق عملية الاتصال. وأنتم تعلمون أنني أحاول فى هذه العروض أن تقوم ببنى وبين شريكى فى المشهد علاقة مباشرة، لأنقل إليه مشاعرى الإنسانية الخاصة للمشابهة لمشاعر الشخصية التى أمصورها. أما الباقى، مما يخلق الاندماج الكامل بالدور ويولد خلقا جديدا هو الفنان، الدور، فيتم بصورة لا واعية. فى هذه العروض، أشعر بأننى أنا نفسى دائما على الخشبة فى الظروف التى تقترحها المسرحية، وتقترحها المخرجون، وأقترحها أنا، وجميع المساهمين المبدعين فى العرض.

لسوء الحظ، لا يلقى هذا النوع من الاتصال المسرحى سوى القليل النادر من الاتباع، وأردف تورسوف ملخصا:

- هل ثمة حاجة إلى القول بأن فننا لا يعترف سوى بهذا النوع الأخير من الاتصال بالزميل، وبالأحرى بمشاعره الخاصة التى عاناها بنفسه، أما باقى أشكال الاتصال فنحن إما لا نقبلها، أو نتحمل حدوثها على مضض، ولكن فى جميع الأحوال، لا بد للفنان من معرفتها ليتسنى له التضال ضدها.

ولنقم الآن بالتحقق من واسطة اتصالكم وكيفيته على الخشبة، وستقومون أنتم بالأداء، أما أنا فساشير إلى لحظات الاتصال الخاطئة بدق هذا الجرس. وستكون هذه هى اللحظات

التي يحملون فيها عن موضوع الاتصال - الزميل ، أو تعرضون فيها الدور في أنفسكم أو تعرضون أنفسكم في الدور ، أو تقدمون الدور بصورة تقريرية . وسأشير إلى جميع هذه الأخطاء بدق الجرس . ولن يلقى صمت الامتحان سوى ثلاثة أشكال من الاتصال وهي :

١- الاتصال المباشر بالموضوع على الخشبة ، ومن خلاله الاتصال بالمتفرج بصورة غير مباشرة .

٢- الاتصال الذاتي .

٣- الاتصال بموضوع غائب أو وهمي .

ثم بدأ الاخبار .

وكان أدائنا ، شوستوف وأنا ، أقرب إلى الجودة إلى الرداءة ، ولذلك دهشنا عندما دوت دقات الجرس مرات عديدة .

وأجريت تجارب مشابهة مع جميع الطلاب الآخرين . وكان غوفوركوف وفيليا مينوفا آخر من استدعى إلى صعود الخشبة .

ولقد توقعنا ألا يتوقف أركادى نيكولايفتش عن قرع الجرس في أثناء أدائهما ، ولذلك دهشنا عندما كانت دقات الجرس ، على كثرتها ، أقل بكثير مما اعتقدنا . ما معنى هذا ، وما هي النتيجة التي يجب استخلاصها من هذه التجارب ؟

وبعد أن كاشفنا تورستوف بما يحيرنا قال ملخصا :

- معنى ذلك أن كثيرين يفخرون بمقدرتهم على تحقيق الاتصال الصحيح يخطئون كثيرا في واقع الأمر ، بينما يتبين أن هؤلاء الذين يوجه إليهم الانتقاد العنيف قادرون على تحقيق هذا الاتصال . أما الفارق بين هؤلاء وأولئك فهو مسألة نسبية : إذ تكثر لحظات الاتصال الصحيح لدى بعضهم ، بينما تكثر لحظات الاتصال الخاطيء لدى بعضهم الآخر .

وفي نهاية الحصة قال أركادى نيكولايفتش :

- في استطاعتكم أن تستخلصوا من التجارب التي قمنا بها النتيجة التالية : وهي أنه لا وجود لاتصال صحيح أو خاطيء بصورة مطلقة ، حيث تحظى حياة الممثل المسرحية على الخشبة بوفرة من اللحظات الصحيحة والخاطئة على السواء ، ولذلك تتناوب لحظات الاتصال الصحيحة مع لحظات الاتصال الخاطئة .

ولو أمكن لنا القيام بدراسة تحليلية لعملية الاتصال، لعبرنا عن النتائج بنسب مئوية، فنطلى الممثل نسبة مئوية على اتصاله بزميله على الخشبة، ونسبة أخرى على اتصاله بالمتفرج، ونسبة ثالثة على عرضه رسم الدور، ونسبة رابعة على عرضه الدور بصورة تقريرية، ونسبة خامسة على عرضه لذاته وهكذا، ويحدد تركيب هذه النسب المثوية مدى الدقة التي استطاع بها الممثل تحقيق عملية الاتصال. وهؤلاء الذين يحصلون على نسبة أكبر من الاتصال بزملائهم على الخشبة، والاتصال بموضوع وهمي، والاتصال الذاتي، هم أقرب الفنانين إلى المثل الأعلى، أما الذين تقل لديهم هذه النسبة، فهم أبعدمن غيرهم عن الاتصال الصحيح.

زد على ذلك، فإنه من ضمن تلك المواضيع التي نعتبر الاتصال بها أمراً خاطئاً، ثمة أخطاء فادحة أخرى أقل فداحة. فعندما يعرض الممثل دوره في نفسه، ويقدم رسم الدور السيكولوجي دون أن يعنيه، أفضل من أن يعرض نفسه في دوره، أو يقدمه بطريقة صناعية تقريرية.

وينجم عن ذلك عدد لا نهاية له من التركيبات التي يصعب حصرها.

إن مهمة كل فنان هي أن يتجنب الاختلاطات المذكورة، وأن يؤدي بصورة صحيحة دائماً.

ومن ثم كان من الأفضل من جهة أن يتعلم توطيد موضوع الاتصال - زميله على الخشبة، والاتصال به اتصالاً فعالاً، ومن جهة ثانية أن يعرف المواضيع الخاطئة والاتصال غير الصحيح بها، وأن يتعلم النضال ضد هذه الأخطاء على الخشبة في لحظة الإبداع. وعليكم أن توجهوا عناية خاصة إلى نوعية المادة الداخلية التي تقيمون بواسطتها عملية الاتصال.

... عام (..) ١٩

قال أركادى نيكولايفتش:

- أريد أن أتحقق اليوم من أدوات اتصالكم الخارجى ووسائله. فأنا يجب أن أعرف إذا كنتم تقدرون هذه الأدوات والوسائل حق قدرها! ولذلك اصعدوا خشبة المسرح جميعاً، وليجلس كل منكم مع زميل له، وليبدأ معه نوعاً من النقاش.

وقلت في نفسى: «من الأسهل على أن أقوم بذلك مع المجادل الأول غوفوركوف».

ولهذا جلست الى جواره. ولم نمض دقيقة واحدة حتى تحقق لى ما أردت.

ولاحظ أركادى نيكولا يفتش أننى أستخدم كفى وأصابعى بكثرة عندما أشرح أفكارى لغوفوركوف. ولذلك أمر بتقييدهما.

وسألكه محطرا:

— وما الغاية من هذا؟

— البرهان انطلاقا من الضد: لكى تفهم بشكل أفضل أننا لا نحرص على ما نملك فى أغلب الأحيان، وعندما نفقد ما نملك نيكى عليه. ولكى تفتح كذلك أنه إذا كانت العمون هى مرة الروح، فإن أطراف الأصابع هى عيون الجسم. وفى أثناء إصدار تورسوف حكمه هذا، شلوا وثاقى بالمناديل.

ولما حرمت من استخدام كفى وأصابعى فى عملية الاتصال، أخذت أقوى من نبرة صوتى، بيد أن أركادى نيكولا يفتش طلب منى أن أخفف من حماسى فأتكلم بهدوء دون أن أرفع صوتى، أو أضفى عليه تلوينات لا لزوم لها.

ولقد لجأت، تعوضا عن ذلك، إلى مساعدة عيني، وتعبيرات وجهى، وحركات حاجبى، ورقبتى، ورأسى، وجذعى، كنت أحاول أن أعرض ما انتزع عني ببذل مزيد من الجهد. بيد أنهم شلوا فزاعى ورجلى وجذعى ورقبتى إلى المقعد، فلم يعد بإمكانى التصرف إلا بضمى وأذنى، وتعبيرات وجهى وعيني.

وسرعان ما شلوا وجهى أيضا، وغطوه بمنديل. ولم يعد يسعنى إلا أن أجار بصوتى، بيد أن هذا لم يساعدنى فى شيء.

وعندئذ: لم يعد للعالم الخارجى وجود بالنسبة لى، ولم يبق لى سوى بصرى وسمعى الداخليين، وخيالى، و «حياة نفسى الإنسانية».

ولقد تركت على هذه الحال مدة طويلة، ثم تناهى إلى سمعى أخيرا. صوت خيلى إلى أنه قادم من العالم الآخر.

كان أركادى نيكولا يفتش بصرخ بكل قواه قائلا:

— هل ترغب فى استعادة أحد أعضاء الاتصال التى انتزعناها منك؟ اختر واحدا منها؟

وحاولت أن أجيب بحركة كانت تعنى: «حسنا، سأفكر فى الأمر».

ماذا حدث فى داخلى وأنا أختار عضو الاتصال الأهم والأكثر ضرورة بالنسبة إلى فى البداية، ثار الجدل فى داخلى بين مرشحين اثنين على الأولوية وهما البصر والكلام. فكما هو معروف، الأول يمرر عن الشاعر، والثانى الفكر. فإذا كان هذا صحيحا، فأين هم أنصار هذين المرشحين؟

وأثار هذا السؤال نوعا من الجدل والنزاع والتمرد والفوضى فى داخلى.

فقد صرخ الشعور معلنا أن جهاز النطق يتبع له، إذ ليس المهم هو الكلمة ذاتها، بل نبرة الصوت التى تعبر عن العلاقة الداخلية بما يتم قوله.

ولقد نشبت الحرب بسبب السمع أيضا. فقد أكد الشعور بأن السمع هو أفضل عامل إثارة له، بينما أخذ الكلام يؤكد فى إصرار على أن السمع هو ملحق ضرورى له، وأنه لا يستطيع أن يتوجه إلى أحد بمعزل عنه. وبعد ذلك، ثار الجدل بسبب الإيماء والكفمين.

لا يمكن اعتبارهما بالطبع من الكلام فهما لا يتطقان بالكلمة. فأين نضعهما؟ ثم الجذع؟ والأرجل؟

واخلط على الأمر تماما فتملكنى الغيظ:

- اللعنة! لا يمكن للممثل أن يكون كسيما! يجب أن يهدوا إلى جميع أعضائى! لن أتنازل عن أى منها!

وكاشفت تورسوف، بعد أن فكوا وثاقى، بشعارى «التمردى»: «كل شيء أو لا شيء» فالتفتى على قائلها:

- ها أنت ذا تتكلم أخيرا بلغة فنان يدرك أهمية كل عضو من أعضاء الاتصال! وآمل أن تساعدك تجربة اليوم فى إعطاء هذه الأعضاء حق قدرها!

وليتوارى عن خشبة المسرح وإلى الأبد كل من العين التمثيلية الفارغة، والوجوه الجامدة، والأصوات المكبوتة، والكلام الخالى من النبء، والأجسام الموهجة ذات العمود الفقرى والرقبة الجامدين، والأذرع المنتخشة، والأبدى والأصابع والأرجل الخالية من الحركة الإنسانية، والمشية البشعة، والمعدات القبيحة.

آمل أن يولى الفنانون أجهزتهم الإبداعية من العناية ما يوليه عازف الكمان آلة (ستراديفاريوس*) أو آلة (أماي**) الثميتين.

اضطر أركادى نيكولا بفتش إلى الإهاء حصته قبل الوقت لانشغاله فى العرض المسائى.

١٩ .. هام (..)

قال تورسوف فى حصة اليوم:

- كنا حتى الآن نعالج عملية الاتصال الخارجى المرئى الجسمانى على الخشبة. بيد أن ثمة اتصالا من نوع آخر أكثر اهمية هو الاتصال الداخلى غير المرئى الروحى. وسيدور الحديث اليوم عن هذا الاتصال.

وتكمن صعوبة المهمة التى تواجهنى فى أننى سأضطرب إلى الحديث عن شىء أحسه ولكنى لا أعرفه، شىء خبرته من خلال الممارسة العملية، ولا أملك له أية صيغة نظرية، أو كلمات جاهزة، واضحة، شىء لا أستطيع شرحه إلا بالتلميح والإشارة وببذل مزيد من الجهد لجعلكم تختبرون تلك الأحاسيس التى سيجرى عنها الحديث بأنفسكم.

أمسكنى بقوة من يدى. وبعد أن تركنى أبتعد عنه بمقدار طول ذراعه، ظلل يده الأخرى عينيه ونظر فى وجهى بامعان كما لو كان يريد رسمه.

وبقى هكذا طويلا. وأخيرا، ضغط على يدى ضغطا خفيفا، وهز رأسه ثلاثا، ثم أطلق زفرة كانت فى عمقها وأساها أن خيل إلى أنها ستفجر جسده، وتنتزع الحياة من صدره ثم تركنى، وبدا لى، وقد أرسل رأسه عبر كتفه أنه كان يرى طريقه بلا عيتين، فقد انطلق خارجا دون أن ينظر بهما، وظل يسلط على نورهما حتى آخر لحظة.

* Stradivari أنطونيو (حوالى ١٦٤٣ - ١٧٣٧) صانع آلات كمان كان يعمل فى مدينة (كريمون) وكان كبار الموسيقيين المعاصرين يعزفون على آلات الكمان التى يصنعها.

** Amati أسرة من الصناع الموسيقيين الإيطاليين مؤسسها (أنسريا) (حوالى ١٥٢٠ - حوالى ١٥٨٠) وهو مبتكر نموذج الكمان الكلاسيكى. وأشهر أولاده هو الابن الأصغر (نيكولو) (١٥٩٦ - ١٦٨٤) الذى كانت تقدر آلاته للموسيقية الوترية تقديرا عظيما.

ألا تشعرُونَ أن الحديث يدور في هذه الأبيات حول الاتصال الصامت بين هاملت وأوفيليا؟ ألم تلاحظوا من خلال عمليات الاتصال المتبادلة التي يقومون بها سواء في الحياة، أو على الخشبة تلك الأحاسيس التي تنبثق منكم تياراً إرادياً متدفقاً من أعينكم، ومن أطراف أصابعكم، وهر مسامعكم؟

كيف نسمي وسيلة الاتصال المتبادلة الخفية هذه؟ هل تقول عنها إنها إرسال اشعاعات واستقبالها؟ أم بث اشعاعات وامتصاصها؟ حسناً سنقف عند هذه التسميات لأننا لا نملك مصطلحات أخرى، ولأنها، أى هذه التسميات، تصور عملية الاتصال التي سأحدث عنها بشكل مبرر.

وستكون هذه التيارات غير المرئية، التي تهتمنا الآن، موضوعاً للبحث العلمي في وقت قريب. وعندئذ سننشأ مصطلحات أدق. وإلى أن يتم ذلك سنبقى على التسمية التي صاغتها لغتنا التمثيلية الدارجة.

ولنحاول الآن أن نقرب من بحث طرق الاتصال الخفية التي أشرت إليها عن طريق أحاسيسنا الخاصة، فنعثر عليها في أنفسنا ونقوم بتحليلها.

عندما نكون في حالة هادئة، فإننا لا نكاد نلاحظ عملية إرسال الإشعاع واستقباله. ولكن هذه العملية تصبح في لحظات المعاناة القوية والنشوة الروحية والمشاغل الملتهبة أكثر وضوحاً وتحديداً بالنسبة للمرسل والمستقبل على السواء. مثلاً، عندما قفزت أنت، يا مالميتكوف، إلى خشبة المسرح طالبة «النجدة» أو عندما قمت أنت يا نازفانوف بأداء المونولوج: «دما، ياهاغو، دما!»، أو في أثناء أود «المجتون»، أو في الحياة ذاتها عندما نحس دائماً بتدفق هذه التيارات الداخلية، التي يدور عنها الحديث، في أنفسنا.

لقد رأيت أمس فقط في منزل أحد أقاربى مشهداً بين فتاة في مقتبل العمر وخطيبها الشاب. فقد تخاصما، ولم يعد يكلم أحدهما الآخر وانزوبا بعيدين عن بعضهما. وكانت الفتاة تتظاهر بأنها لا ترى خطيبها، ولكنها كانت تصنع ذلك لكي تجذب انتباهه (فهذه الوسيلة: «عدم الاتصال من أجل الاتصال نفسه» مستخدمة أيضاً بين الناس) أما الخطيب الشاب فكان يجلس ساكناً وينظر إلى خطيبته بعينين تشبه عيون

«يلتطفل ستانيسلافسكي رواية (أوفيليا) من الفصل الثاني من مسرحية «هاملت» الشكسبيرية التي ترجمها إلى الروسية (أ. كروغينغ).

أرنب أعلى ملذب ولقد نفذ الى أحماقها بنظرته هذه. فهو قد التقط نظرتها من بعيد ليستشف من خلالها ما نضج فى قلبها من مشاعر. كان يسدد نظره نحوها ويحاول أن يلمس بنظره روحها الخفية.

ولقد تغفلت إلى هذه الروح بهلامس عينيه الخفية. بيد أن الخطيئة الغاضبة ظلت تزوغ عن الاتصال الى أن نجح أخيرا فى التقاط شعاع واحد التمع فى نظرتها للحظة خاطفة.

وبدلا من أن يتجهج لللك، اشتدت كآبته، فانتقل. وكأنما مصادفة، إلى مكان آخر ليسهل عليه النظر فى عينها مباشرة. كان يتوق الى الإمساك بيدها ليمر لها عن مشاعره بطريق اللمس أيضا. ولكنه لم ينجح فى ذلك، لأن خطيئته لم تكن ترغب فى إقامة أى اتصال به.

لقد غابت الكلمات، ولم تكن ثمة صيحات أو صرخات تعجب خاصة، كما لم يكن للإيماعات أو الحركات أو الأفعال أى وجود. ولكن فى مقابل هذا كله كانت ثمة عيون ونظرة. كان ذلك اتصالا مستقيما، مباشرا، خالصا، من الروح إلى الروح، ومن العين إلى العين، أو من أطراف الأصابع ومن الجسم دون أفعال فيزيولوجية تراها العين.

ليفسر لنا رجال العلم طبيعة هذه العملية الخفية، أما أنا فلا يسعنى سوى أن أحدث عن الطريقة التى أحس بها هذه العملية فى نفسى، والكيفية التى يمكننى بها توظيف هذه الأحاسيس لمخمة ضى.

لسوء الحظ استدعى أركادى نيكولايفتش إلى المسرح بصورة مستعجلة، وانقطع الدرس مرة أخرى.

... .. عام (..) ١٩

اقترح علينا أركادى نيكولايفتش قائلا:

- هيا لنبحث فى أنفسنا عن تيارات إرسال الإشعاع واستقباله الخفية فى أثناء عملية الاتصال، وذلك بهدف معرفتها عن طريق التجربة الشخصية.

ثم أجلسونا أزواجا، ووجدت نفسى مرة أخرى أجلس مع غوفوركوف.

وبدأنا من فورنا نرسل الإشعاعات ونستقبلها بصورة خارجية، فيزيولوجية، آلية دونما معنى أو سبب.

فاستوقفنا توريسوف في الحال وقال لنا:

- هذا هو القسر الذي لابد من تجنبه في أثناء عملية إرسال الإشعاع واستقباله. إذ لا يمكن أن يجرى الحديث عن هذه العملية الحساسة والمرهقة في حال وجود توتر عقلي. انظروا إلى ديمكوفا وأومونوفخ وكيف اخترق كل منهما الآخر بعينه، واقتربا من بعضهما وكأنما لأخذ قبلة، وليس من أجل القيام بعملية إرسال الإشعاع واستقباله الخفية.

يجب البدء بالقضاء على كل توتر أينما ظهر.

ثم قال أركادى نيكولا يفتش في لهجة امرأة:

- ليرجع كل منكما بظهره إلى وراء! أكثر من هذا! أكثر من هذا بكثير! اجلسا بأكثر قدر ممكن من الراحة والحرية! لا ليس كذلك، ليس هذا بالقدر المطلوب! يجب أن تتحقق في جلستكما راحة حقيقية. والآن، فلننظر أحدهكما إلى الآخر. ولكن، هل تسميان هذا نظرا! إن عيونكما تكاد تخرج من محاجرهما من جراء التوتر. تخلصا من التوتر في حذقة العين، أقل من هذا! أقل! تخلصوا منه تماما.

ثم توجه أركادى نيكولا يفتش نحو غوفوركوف وقال له:

- ما الذي تريد إصالة؟

- أحاول، كما ترى، أن أوصل مناقشتنا حول الفن.

فقال أركادى نيكولا يفتش ملاحظا:

- وهل تريد أن تشع الأفكار والكلمات بعينيك؟ لن تنجح في ذلك. عبّر عن أفكارك بواسطة الصوت والكلمات، ولتستكمل العين مالا يستطيع الكلام التعبير عنه.

ولربما شعرت في أثناء الجدل بعملية إرسال الإشعاع واستقباله التي تنشأ في كل اتصال.

ورحنا نتجادل من جديد.

وإذا بتوريسوف يقول لي:

- لقد شعرت الآن بأنك أرسلت إشعاعات ما في أثناء فاصل الصمت.

ثم التفت إلى غوفوركوف وقال:

- أما أنت، فقد شعرت بأنك تستعد لإرسال الإشعاعات. تذكر ما الذى حدث فى أثناء صمت الترقب هذا.

فقلت مفسرا:

- لقد عجزت عن إقناعه بالمثال الذى سفته له للبرهان على فكرتى، وفجأة أسرع تورسوف بقول لفيوتسوف:

- وأنت، هل شعرت بالنظرة الأخيرة التى وجهتها إليك مالويتكوف؟ فقد كان فى تلك النظرة إشعاع حقيقى.

وأجاب فيوتسوف متحصرا:

- رها له من إشعاع!!! لقد مضى على أسبوع كامل، وأنا أشعر بهذا «الإشعاع» وأقسم بالله أنه لا قبل لى بتحملة.

ثم توجه تورسوف نحوى وقال:

- أنت الآن تسمع وتحاول أن تمتص كل ما يعيش به موضوع الاتصال زميلك الذى يتحدث إليك.

فهل تشعر أنه، بالإضافة إلى المناقشة الكلامية الواعية وتبادل الأفكار ذهنى، ثمة، فى الوقت نفسه، عملية تحسس متبادل تجرى داخلكما، تستقبل خلالها تيارات بعينيك، وترسل تيارات أخرى عن طريقهما؟

إن هذا الاتصال الخفى الذى يتم عبر استقبال الإشعاعات وإرسالها وشبه تيارا فى عمق الماء يجرى بلا انقطاع تحت الكلمات ونواصل الصمت، هو الذى يشكل تلك العلاقة الخفية بين المواضيع التى تخلق اللحمة الداخلية. وأنتم تذكرون أننى قلت لكم فى حصّة سابقة أنه يمكن أن ننظر المرء ويرى الموضوع الذى ينظر إليه، دون أن يدرك منه شيئا، أو يعطيه شيئا، كما يمكن أن ننظر المرء ويرى الموضوع الذى ينظر إليه، فيستقبل منه إشعاعات الاتصال ونهاراته ويرسلها إليه.

والآن سأقوم بتجربة جديدة لاستدعاء عملية إرسال الاشعاع فى داخلكم. أريدكم أن تصلوا بى.

قال ذلك أركادى نيكولا يفتش وهو يجلس مكان غوفور كوف ثم أردف يقول:

- اجلسوا بقدر أكبر من الراحة، ولا تكونوا عصبيين، ولا تستعجلوا، ولا تقسروا أنفسكم. وقبل أن تعبّروا عن شيء ما لأحد، يجب أن تملكوا ما تريدون التعبير عنه، وبالأحرى عليكم أن تدخروا مادة ما للاتصال الداخلي.

وبينما كنا نستعد استطراد أركادى نيكولا يفتش يقول:

- منذ زمن ليس بالبعيد كان يبدو لكم عملنا كله وتقنيته السيكلولوجية أمرا صعبا، أما الآن فأنتم تقومون بذلك بمرح. ولسوف يحدث الشيء نفسه في مسألة إرسال الإشعاع واستقباله.

ثم طلب منى أركادى نيكولا يفتش قائلا:

- أريدك أن تعبر لى عن مشاعرك دون كلمات، من خلال عينيك فحسب.

- لا بمعنى التعبير عن إحساسى بدقائقه المرفقة بمعنى فقط.

- ليس باليد حيلة، لتسقط هذه الدقائق من تعبيرك.

وسألته فى حيرة:

- وماذا ينبغي إذن؟

- الشعور بالتعاطف والاحترام، يمكنك أن تعبر عن ذلك بصمت، ولكنك لا تستطيع أن تجعل شخصا آخر يدرك بأنك تحبه، لأنه شاب ذكى وماهر ومقتدر فى عمله وإنسان نبيل، دون أن تستخدم كلمات للتعبير عن ذلك كله.

وحملت فى عيني أركادى نيكولا يفتش وسألته:

- ما الذى أريد أن أعبر لك عنه؟

فأجابنى تورتسوف قائلا:

- لا أعرف، ولا يهمنى أن أعرف.

وسألته بدهشة:

- ولماذا؟!

فقال أركاڊى نهكولا يفتش:

- لأنك تشخص بصينك. فلكى أحس بسمة شعورك العامة لاهد أن تعيش جوهرها الداخلى.

قلقت له:

- والآن؟ هل تفهم واسطة اتصالى بك؟ فأنا لا أستطيع أن أعبر لك عن مشاعر بطريقة أكثر وضوحا.

وأهدى توريسوف اهتمامه قائلا:

- إنك تحتقرنى لسبب ما، ولا يمكننى أن أعرف السبب بالتحديد دون أن تعبر لى عن ذلك بالكلمات. ولكن هنا لا يهمنا الآن، المهم هو هل أحسست بتأثر شعور اراد أن ينطلق منك أم لا؟

- ربما أحسست بذلك فى عيني.

قلت ذلك وأخذت أتحقق من الإحساس الذى استشرته مرة أخرى.

- لا. أنت الآن لم تفكر إلا بكيفية إرسال التيار من نفسك. فقد توقرت عضلاتك، وانتصب ذقنك ورقبتك، وخرجت عيونك من محاجرهما... يمكنك التعبير عما أطلبه منك بشكل أكثر بساطة وطبيعية وأسهل بكثير مما فعلت. فأنت لست فى حاجة الى عمل عضلى «لتسلط» على شخص آخر أشمة رغباتك. فنحن لا نسمنا أن نلتقط احساسنا الفيزيولوجى بالتيار الصادر عنا إلا بصعوبة، بينما أرى أن قلبك يكاد ينفجر من جراء التوتر الذى تعاني منه الآن

وقلت فاقد الصبر:

- هذا يعنى أنى لم أفهمك!

- استرح، وسأحاول خلال ذلك أن أذكرك بذلك الإحساس الذى نبحت عنه وتعرفه جيدا فى الحياة العادية.

- لقد شبهته إحدى طالباتى «بالتعبير المنبعث من زهرة»، وأضافت طالبة أخرى: «أخرى بالماس الذى يرسل لمعانه أن يستشعر هذا الإحساس بإرسال الإشعاع». فهل فى استطاعتكم أن تصوروا إحساس الزهرة التى ترسل عيبرها، أو إحساس الماس الذى يرسل لمعانه؟

واستطرد تورسوف قائلا: ولقد تذكرت أنا نفسى إحساسى بالتيار الإرادى المنبثق عندما رحت أنظر ذات مرة فى الظلام إلى المصباح السحرى الذى كان يصب على شاشته حزم الأشعة الساطعة. وكذلك لما وقفت عند حافة فوهة بركان ينثف هواءٌ ساخنا. فلقد شعرت فى تلك اللحظة بحرارة الأرض الجوفية الهائلة المنبعثة من الأعماق، وتذكرت ذلك الإحساس بالتيار الروحي الذى ينطلق منا فى لحظات الاتصال العنيف.

ترى ألا تذكرك هذه المقارنات من الأحاسيس التى نبحت عنها؟

وقلت فى عناد:

- كلا، إنها لا تستثيرنى.

فتلحرج أركادى نيكولا يفتش بصبر غارق للمادة وقال:

- سأحاول، إذن، معالجة المسألة من جانب آخر. فاصنع لى:

عندما أكون فى حفلة موسيقية ولا تروقنى الموسيقى فأتى أبتكر تسليكات مختلفة لأقضى بها على السأم. من ذلك أنى أختار شخصا من الجمهور وأحاول أن أتومه بنظرى تنويما مغناطيسيا. فإذا كانت ضحيتى امرأة جميلة حاولت أن أبشها أعجائى بها. أما إذا كانت شخصية مكروهة فأتى انقل إليها تقزى واشمغزى.

فأنا أقص، فى هذه اللحظات، بضحيتى المختارة، وأسلط عليها أشعة التيار الذى ينطلق منى. وبخالفنى، وأنا أقوم بهذا العمل الذى قد يكون مألوفاً لديك، ذلك الإحساس الفيزيولوجى الذى نبحت عنه الآن.

وسأله شوستوف:

- وهل يخالفك هذا الإحساس أيضا عندما تنوم شخصا آخر تنويما مغناطيسيا؟

فأجاب أركادى نيكولا يفتش فرحا:

- بالطبع. إذا كنت تشتغل بالتنويم المغناطيسى، فيجب أن تعرف ما نبحت عنه معرفة ممتازة!

فقلت فرحا:

- ولكن هذا الإحساس بسيط، ونعرفه جميعا!

وقال توريسوف بههنة:

- وهل قلت إنه خارق للعادة؟

- ولكنى كنت أبحث فى نفسى عن شىء خاص.

فقال توريسوف:

- هذا ما يحدث دائما. ما إن يتطرق الحديث عن الفن حتى يتشنج الجميع ويسارعوا إلى ما ألفوه من تفكير فى هذا الصدد.

ثم أردف أركادى نيكولايفتش بلمحة آمرة:

- فلنقم بتجربتنا مرة أخرى بصورة سريعة!

فسأله:

- ما الذى أشبه الآن؟

- الاحتقار مرة أخرى.

- والآن؟

- أنت تهد الآن أن تلاحظنى.

- والآن؟

- وهذا أيضا شعور طيب، ولكن يشوبه بعض السخرية.

وقلت فرحا لأنه حرز ما أردت التعبير عنه:

- وهذا يكاد يكون صحيحا.

- هل أدركت الإحساس الذى نتحدث عنه؟

وقلت فى غير حزم:

- يبدو أنى أدركت ذلك.

- نحن نسمى هذه العملية فى لغتنا الدارجة إشعاعا أو لإرسال الإشعاع. وهذه التسمية فى حد ذاتها تشير إلى ذلك الإحساس بصورة رائعة.

واستطرد أركادى نيكولا يفتش يشرح بحموية: وبالفعل فإن مشاعرنا ورغباتنا الداخلية تبدو وكأنها تشع أو ترسل إشعاعات تنطلق من عيوننا وأجسامنا وتضمر بتأريها أناسا آخرين.

والعملية المقابلة هي استقبال هذه الإشعاعات، وبالأحرى امتصاص أو استيعاب مشاعر الآخرين وأحاسيسهم. وهذه التسمية تشير إلى العملية التي يدور حولها الحديث الآن. فما رأيك أن تقوم بتجربتها.

وتبادلنا، أركادى نيكولا يفتش وأنا - الأدوار: فأخذ هو يشع مشاعره، وقمت أنا بحرزها على نحو أصبت فيه بعض النجاح.

وبعد أن فرغنا من التجربة قال أركادى نيكولا يفتش:

- حاول أن تصف بالكلمات إحساسك باستقبال الإشعاعات.

فقلت مقترحا:

- سأضعه من خلال التشبيه كما فعلت تلك الطالبة التي حدثتنا عنها: أخرى بالمنطائيس عندما يجتلب إليه قطعة من الحديد أن يستشعر هذا الإحساس باستقبال الإشعاع.

ولقي هذا التشبيه استحسان تورسوف فقال:

- إثنى أفهم هذا.

ولكننا اضطررنا إلى إنهاء هذه الحصة الشيقة، لأنهم كانوا فى انتظارنا فى قاعة المبارزة.

.. هام (..) ١٩

استأنف أركادى نيكولا يفتش اليوم شرحه فقال:

- أمل أنك أحسست بالعلاقة الداخلية التى تنشأ بين الممثلين فى أثناء الاتصال سواء تم هذا الاتصال بالكلمات أو بغير الكلمات.

وقلت:

- يبدو لى أثنى أحسست بذلك.

- كانت تلك لحظة داخلية، ولقد نشأت من لحظات عريضة متفرقة. ولك إذا استطعنا أن نحقق سلسلة طويلة من المعاناة والمشاعر المرتبطة فيما بينها ارتباطا منطقيا متتابعاً، فإن هذه اللحمة سوف تقوى وتصل فى نهاية المطاف إلى درجة من قوة الاتصال يتحقق معها ما

يمكن أن نطلق عليه اسم «التثبيت» الذي تصبح بفضل عملية إرسال الإشعاع واستقباله أكثر ثباتا ورهافة وتحديدا.

وسأل الطلاب باهتمام:

— وما هو المقصود من ذلك؟

فأجاب تورسوف شارحا:

— المقصود هو أن نتثبت بموضوع الاتصال بمثل تلك القوة التي نَجدها في فك كلاب «البولدوغ» مثلا. يجب أن تكون لدينا نحن أيضا المقدرة على التثبيت بأعيننا وبأذناننا وبجميع حواسنا على الخشبة. فإذا كنت تستمع فاستمع واسمع، وإذا كنت تشتم شيئا وجب عليك أن تشمه بالفعل. وإذا كنت تنظر كان عليك أن تنظر وترى لا أن تلامس سطح الموضوع بعينيك، وتكفي بلمحه دون أن تتشب فيه أستاذك إذا صح القول. ولا يعنى هذا بالطبع أن توتر عضلاتك توترا زائدا لا ضرورة له.

وأردت أن أتحقق من الأحاسيس التي تخالجني فسألت:

— وهل أهدت أنا أى قدر من ذلك التثبيت فى أثناء أدائي «عطيل».

— كان لمة قدر ضئيل من التثبيت، ولكن لو كان الأمر يحتاج إلى تثبيت عمادى فى مسرحية ما، فالتراجيديا الشكسبيرية تتطلب تشبها بعدل فى قوته ما يطلق عليه اسم «القبضة الممتدة»، ولقد كان أداؤك خاليا من هذه القبضة.

ونحن لا نحتاج فى الحياة إلى هذا التثبيت القوى دائما، بيد أنه ضرورى على خشبة المسرح، وفى التراجيديا على وجه الخصوص، إذ كيف تسير حياتنا فى واقع الأمر؟ إن قسطا كبيرا منها ينقضى فى القيام بأعمال يومية صغيرة. فنحن نستيقظ من نومنا، ونأوى إلى فراشنا، ونقوم ببعض الواجبات. وهذا لا يتطلب تشبها، بل يجرى بصورة آلية. على أن هذه اللحظات لم تخلق للمسرح. لمة لحظات، بل فترات طويلة من الهلع والسعادة الغامرة والانفعالات الجياشة وغير ذلك من المعاناة المهمة تضخم حياتك اليومية. إنها تستثير النضال فى سبيل الحرية والفكرة والوجود والحق. هذه اللحظات هى ما نحتاجه على الخشبة. وهى على وجه التحديد ما يتطلب تشبها داخليا وخارجيا من أجل تجسيده. ومن ثم فإن خمسا وتسعين بالمائة من الحياة الواقعة لا يتطلب تشبها ويجب حذفه. أما ما تبقى فيحتاج إلى هذا

التشبث، وهو ما يجدر تناوله على الخشبة. لهذا السبب في استطاعتنا أن نعيش في الحياة دون «تشبث»، أما على الخشبة، فيكاد يكون ضروريا في كل لحظة من لحظات الإبداع. وعليكم أن تتذكروا أن التشبث هو فعل داخلي كبير ونشيط، وليس توترا فيزيولوجيا لا لزوم له.

بالإضافة إلى ذلك، لا تنسوا أن ظروف عمل الممثل أمام الجمهور هي ظروف شاقة للعناية، وتتطلب نضالا حيويا دائما من أجل تذليلها. في الحقيقة، لا وجود في الحياة لفتحة (بورتال) سواء، وألف من المتفرجين، وأضواء أمامية متوهجة، كما أنه ما من ضرورة إلى تحقيق النجاح ونيل إعجاب المتفرجين مهما كلف الأمر. ويجب الاعتراف بأن هذه الظروف هي ظروف غير طبيعية بالنسبة للإنسان العادي. ولابد من أن يكون الفنان قادرا على تذليلها أو عدم ملاحظتها والانصراف عنها إلى مهمة إبداعية شاقة يجرى تنفيذها على الخشبة ذاتها. ويجب أن تستقطب هذه المهمة انتباه الفنان وقدراته الخلاقة كلها، وبالأحرى أن تخلق ذلك «التشبث» الذي يدور عنه الحديث.

عندما أفكر بموضوع التشبث كثيرا ما تستيقظ ذاكرتي قصة ذلك المروض الذي توجه إلى أفريقيا لاختيار عدد من القردة الصالحة للتدريب. فقد جمعوا له هناك عددا كبيرا منها. وكان عليه أن يعثر من بين هذه المادة الحية كلها ما يعده أوفى بغرضه. فماذا كان يفعل؟ كان يأخذ كل قرد على انفراد ويحاول أن يثير انتباهه بشيء ما، كان يلوح أمام عينيه بمنديل فاقع اللون، أو بشيء ما يسلى القرد بلمعانه، أو بما يحلته من ضجيج. وبعد أن يجذب انتباه الحيوان بهذا الشيء، كان يحاول صرف انتباه القرد بشيء آخر، ربما كان سيجارة أو بندقة. وكان إذا نجح في ذلك وحول الحيوان انتباهه من المنديل الملون إلى الطعم الجديد يستبعده ويعرض عن شرايته، أما إذا وجد أن الحيوان، رغم انجذابه بالموضوع الجديد، يعود انتباهه وفي إصرار إلى الموضوع الذي أثار اهتمامه بادىء ذي بدء، أى المنديل، ويسحث عنه، ويحاول أن يخرج منه من جيب المروض، فإن هذا الأخير يحسم الأمر، ويشتري القرد على أساس قدرته على «التشبث» بالشئ.

بهذه الطريقة تتحقق - نحن أيضا - من قدرة طلابنا على الانتباه والانفعال المسرحيين من قوة التشبث لديهم واستمراره. فاعملوا على صوغ هذه المقدرة في أنفسكم.

واستأنف أركادى نيكولايفتش شرحه بعد توقف وجيز:

- لقد تصادف أن قرأت غير مرة فى كتب، لا آخذ على عاتقى مسؤولية التأكيد على صفتها العلمية، أن وجه القاتل ينطبع فى عيني ضحيته. وفى استطاعتكم - إذا كان هذا صحيحا - أن تحكموا بأنفسكم على قوة امتصاص الإشعاع لدى الإنسان.

ولو قدر لنا أن نرى بوساطة جهاز ما عملية إرسال الإشعاعات وامتصاصها التى تجرى بين الخشبة وصالة المتفرجين لنا العجب من قدرة أعصابنا - نحن الفنانين - على تحمل ضغط التيار الذى نرسله إلى صالة المتفرجين لنعود فنستقبله من أى كائن حتى يجلس فى تلك الصالة.

كيف يمكن للممثل أن يملأ مسرحا واسعا مثل مسرح (البولشوى) بإشعاعاته! شئ لا يصدق! ومع ذلك لابد للفنان المسكين أن يملأ الصالة - إذا أراد أن يسيطر عليها - بتيارات خفية من مشاعره وإرادته.

ما الذى يجعل الأداء فى المسارح الواسعة أمرا صعبا؟ ليس لأن هذا الأداء يحتاج إلى رفع الصوت وبذل مزيد من الفعل. لا! هذا الأمر لا يخيف أولئك الممثلين الذين اضطلعا باللقاء المسرحى. إنما تكمن الصعوبة فى عملية إرسال الإشعاع ذاتها.

* * *

أعتقد أن الناس الذين كانوا يلتقون بى اليوم، وأنا عائد إلى البيت، قد ظنوا بأننى مجنون. فأنا طوال الوقت كنت أقوم بتمارين على إرسال الإشعاع وامتصاصه. ولم أجد على استخدام الناس الأحياء الذين كنت ألتقى بهم فى الطريق، ولذلك اكتفيت بالاشياء الجامدة. ولقد كانت المواضيع الرئيسية فى هذه التجارب حيوانات محنطة صادفتها فى واجهة أحد مخازن القراء الكبيرة. وكانت تضم هذه الواجهة معرضا كاملا من مختلف الوحوش. وكان بينها دب ضخم وضعت بين مخالفه صينية، ولعلب، وذئب، وستانجاب. وحاولت أن أعقد مع هذه الوحوش جميعا أواصر صداقة ودبة حميمة، فنجرت أن أسير روحها الوهمية، وأن أستشف شيئا ما من هذه الروح وأن أمتص اشعاعه. ولقد بذلت مزيدا من الجهد فى مسعى هذا، حتى أتى ملت بربقبتى ورأسى وجذعى كله إلى وراء، وهذا اضطررنى إلى مزاحمة بعض المتسكمين الذين كانوا يتفرجون على هذه الوحوش. بيد أنى

تذكرت، فى الحال، نصيحة أركادى نيكولايفتش التى تقضى بعدم المبالغة فى بذل الجهد. بعد ذلك قمت بتتويم هذه الوحوش تنويماً مشطاطيسياً، مثلما يفعل مروض الوحوش الضارية، وقلت فى نفسى: لو أن هذا الدب سار نحوى على قائمتيه الخلفيتين. فهل كان فى استطاعتي أن أوقف هذا الوحش بأن أرسل إليه عبر عينيه إشعاع إرادتي؟ وفى أثناء إرسال الإشعاع امتد جسمى نحو الموضوع وارتطم أنفى بزجاج الواجهة الضخمة. فقد كنت أحاول أن أعطي الموضوع من نفسى الكثير، فانتابني إحساس شبيه بذلك الذى ينشأ لدى المرء فى أثناء إصابته بدوار البحر.

ولقد جحظت عيني أيضاً مثلما يحدث فى مثل تلك الحالة.

وانتقدت نفسى: «كلا، لا يمكن أن نسمى هذا العمل الشاق إشعاعاً. إنه أقرب إلى عملية التقيؤ. يجب التخفيف من الجهد، لا حاجة إلى هذا التوتر كله». بيد أنى عندما أخذت أرسل إشعاعاتى وأخففت من تركيزها لم أعد أحس فيزيولوجياً بأى إشعاع يصدر عني أو يرد إليّ. وسرعان ما اضطرت إلى قطع تجاربي لأنى جمعت بعض المتفرجين. لقد كان حوالى خمسة أشخاص من داخل المخزن ينظرون إليّ ويتسممون. فهم، أغلب الظن، قد رأوا تجاربي وابتلت لهم مسلية. على أن هذا لم يقف عائقاً دون إجراء التجربة ذاتها فى مخزن آخر.

وانتقدت بعد ذلك تمثال (فولستوى) النصفى موضعاً للتجربة.

ثم جلست أمام تمثال (غوغول) وامتحت قدرتي على التثبث. فقد أردت أن أمسك النصب البرونزى بعينى، وأسجبه بنظرتى لينهض من مقعده الوثير. ولكن سرعان ما شعرت بالألم فى عينى بسبب جحوظهما. بالإضافة إلى أن نظرتى قد التقت، فى اللحظة الحرجة، بنظرة أحد المعارف كان يمر بقرى.

وسألنى بشيء من العطف: هل تشعر بتورعك فى صحتك؟

ولم أعرف كيف أخرج من الورطة، فأجبت: وقد سيطر على الخجل:

- نعم، فأنا أعانى من شقيقة مروعة!

وقررت فى نفسى أنه لا يجوز السماح بمثل هذا التوتر أبداً.

قال أركادى نيكولايفتش فى حصة اليوم:

- ما دامت عملية إرسال الإشعاعات واستقبالها تقوم بهذا الدور المهم فى الاتصال المرحى أفلا نستطيع الاضطلاع بها تقنيا؟ أما من وسيلة فى هذا المجال تستثير بها عملية إرسال الإشعاعات واستقبالها الخفية فى داخلنا ومن خلالها نقوى عملية المعاناة ذاتها؟ إذا كتبنا لا نستطيع التوجه من الداخل إلى الخارج، ففى استطاعتنا أن نسلك الطريق المعاكس. وفى هذه الحالة إنما نستخدم العلاقة العضوية القائمة بين الروح والجسم. وتبلغ هذه العلاقة من القوة ما يجعلها قادرة على بحث الموتى تقريبا. وفى واقع الأمر نجدهم يمددون الفريق، الذى فارقتهم علامات الحياة وتوقف نبضه، فى أوضاع محددة أقرها العلم، ويقومون معه بحركات قسرية تجعل أعضاء التنفس لديه تمتص الهواء وتطرعه بصورة آلية. وهذه العملية تكفى لأن تستدعى دوره الدموية ومن ثمة تستأنف أعضاء جسمه القيام بوظائفها المعتادة. وفى أثناء ذلك، وبحكم العلاقة الوطيدة بين الجسم والروح، نتشعشع حياة النفس الإنسانية وتعود إلى هذا الفريق الذى كان قاب قوسين أو أدنى من الموت.

واستأنف تورسوف شرحه قائلا:

- وعندما تستثير عملية إرسال الإشعاعات واستقبالها بطريقة اصطناعية على الخشبة فنحن إنما نستخدم المبدأ الذى يقول: عندما لا تتم استشارة الاتصال الداخلى بصورة تلقائية، فيجب معالجته انطلاقا من الخارج. حيث تعتبر هذه المساعدة الخارجية عنصر جذب مثيرا لعملية استقبال الإشعاعات وإرسالها فى البداية، ومن ثم للمعاناة ذاتها.

ولحسن الحظ يخضع عنصر الجذب هذا لصوغ تقنى كما سترون فيما بعد.

وسأبين لكم الآن طريقة استخدامه.

وابدأ ذلك بأن جلس أركادى نيكولايفتش فى مواجهةى، وجعلنى أبتكر مهمة ما، وابتدع ما يبررها، ثم أقيم اتصالى على أساس كل ما توصلت إليه. ولقد سمح لى باستخدام الكلمات، والإيحاءات، والإشارات، وكل ما يساعدنى على الاتصال. وفى أثناء ذلك، كان أركادى نيكولايفتش يطلب منى أن أصغى إلى إحساسى الفيزيولوجى بتيارات الإشعاعات الصادرة والواردة.

ولقد استغرق العمل التحضيرى وقتا طويلا لأننى لم أجمع فى التقاط ما كان يريد
تورسوف.

وما إن جمعت فى ذلك حتى أخذت عملية الاتصال مجراها الطبيعى. ولقد جعلنى
أركادى نيكولا يفتش أقوى الاتصال بواسطة الكلمات والأفعال، وأن أصغى، فى أثناء
ذلك، إلى إحساسى الفيزيولوجى. ومن ثم جردنى من الكلمات والأفعال واقترح على أن
استأنف اتصالى بواسطة إرسال الإشعاعات وحده.

ولكنى اضطررت إلى بذل وقت طويل قبل أن أتمكن من ضبط عملية إرسال
الإشعاعات واستقبالها بطريقة فيزيولوجية صرف. وعندما وفقت إلى ذلك أيضا سألتنى
أركادى نيكولا يفتش: ماذا كان شعورى؟

قلت بشيء من الفكاهة:

- كنت أشعر كأنى مضخة لا تخرج سوى الهواء من خزان ماء فارغ. كان ثمة إحساس
بتيار يخرج من عيى، ولربما من تلك الناحية من جسمى التى كانت موجهة اليك.

- استمر، إذن فى إرسال الإشعاع بطريقة فيزيولوجية آلية بالقدر الذى تسمح به إمكانياتك.
يبد أن إمكانياتى لم تسمح لى فى الاستمرار طويلا، وسرعان ما دخلت عن القيام بما
أسميته عملية «لا معنى لها».

وسألتنى أركادى نيكولا يفتش:

- ألم تراودك الرغبة فى إعطاء ما كنت تقوم به من معنى ما؟ ألم ينزع إحساسك الداخلى
إلى معاونتك؟ وهل يعقل ألا تحاول ذاكرتك الانفعالية أن تقدم لك معاناة ما عرضية من
أجل استغلال تيار الإشعاع الفيزيولوجى المتكون؟

قلت:

- لو أنى أجبرت على مواصلة عملية الإشعاع الفيزيولوجى بصورة آلية دون توقف، لأصبح
من الصعب عدم اللجوء إلى مساعدة شىء ما يضيف معنى على ما أقوم به من فعل.
وبكلمة أخرى، كنت سأحتاج إلى مادة لإرسال الإشعاعات من نفسى أو لامتصاصها.
وسألت فى حمرة:

- ولكن من أين نحصل على هذه المادة؟

فأجاب تورسوف مقترحا:

- حاول أن تعبر لى عما تشعر به الآن على الأقل، أى عن الحيرة وضائقة الحيلة، أو حاول أن تجد فى نفسك شعورا آخر.

وهكذا فعلت. اذ حاولت أن أنقل الى تورسوف أسفى وضجرى بعدما صرت لا أطيق مواصلة إرسال الإشعاعات الفيزيولوجية التى لا معنى لها.

وبدا أن عيى تقولان: «الركنى وشأنى» لم هذا الإلحاح! لماذا تملبنى!

سألتى تورسوف مرة اخرى:

- ما هو شعورك الآن؟

قللت بشيء من الفكاهة أيضا:

- أشعر كأنى مضخة أسندت الى برميل ذى عروتين فيه من الماء ما يمكن ضخه بدلا من الهواء.

فقال أركادى نيكولايفتش ملاحظا:

- اذن، فقد أصبح إشعاعك الفيزيولوجى الذى لا معنى له معقولا وهادفا. وبعد أن كرر هذه التمارين ذاتها، قام بالشىء نفسه لدى استقبال الإشعاعات أيضا.

فهذه العملية هى ذاتها العملية السابقة، ولكنها تجرى فى الاتجاه المعاكس. ولهذا لن أتى على وضعها. وسأكتفى بالإشارة إلى نقطة واحدة جديدة لاحظتها خلال تجرى.

فأنا قبل أن استقبل الإشعاع كان لابد لى من أن ألتمس روح تورسوف بهلامس عيى الخفية، وأن أرى فيها ما يمكن استقباله.

ولقد اضطررت من أجل ذلك إلى التمعن بانتباه، والتفغل بشعورى، إذا صح القول، إلى تلك الحالة التى كان يعيشها أركادى نيكولايفتش حينئذ. ومن ثم محاولة خلق حالة التشبث.

وقال أركادى نيكولايفتش:

- أنت ترى أنه ليس من السهل استثارة عملية إرسال الإشعاعات واستقبالها على الخشبة بطريقة تقنية، عندما لا تتولد هذه العملية تلقائيا كما يحدث ذلك فى الحياة، بيد أنى

أستطيع أن أقدم لك هذا المزماء، وهو أن هذه العملية تتم فى أثناء أداء دور من الأدوار بسهولة أكبر بكثير مما تتم به فى تمرين أو حصة دراسية.

والسبب فى ذلك هو أنه كان عليك أن تبحث الآن بسرعة عن مشاعر عريضة لتدعم بها عملية إرسال الإشعاعات وامتصاصها، ولكن هذه العملية بالذات ستجرى على الخشبة على نحو أسهل وأكثر بساطة. فالى أن تخمين لحظة الأداء العلانى ستكون جميع الظروف المقترحة قد انضحت، وتم العثور على جميع المهمات، ونضج الشعور نفسه، وأصبح متحفزا للظهور والاندفاع فى أول فرصة سانحة. وكل ما نحتاج إليه عندئذ، هو أحد المثيرات الصغيرة لتتدفق مشاعرك المعدة للدور فى تيار تلقائى متصل.

عندما تفرغ الماء من حوض تربية الأسماك والنباتات المائية بمساعدة خرطوم مطاطى فإنك تمتص الهواء فى الخرطوم مرة واحدة فحسب، ومن ثم ينصب الماء من تلقاء نفسه. وهذا ما يحدث فى عملية إرسال الإشعاع: أعط دفعة واحدة، وبالأحرى افتح منفذا لارسال الاشعاعات، وستتدفق الشعور من الداخل بصورة تلقائية.

وسأل الطلاب:

- وما هى التمارين التى يتم بمساعدتها التدرب على عملية إرسال الإشعاعات واستقبالها؟

- يتم التدرب على هذه العملية بمساعدة التمرينين اللذين قمتم بهما الآن. فالتمرين الأول يتلخص فى ابتعائكم انفعالا ما (شعورا ما) بمساعدة عناصر الجذب فى أنفسكم، ونقله الى شخص آخر. وعليكم أن تصفوا، فى أثناء ذلك، إلى إحساسكم الفيزيولوجى. وبالطريقة ذاتها عودوا أنفسكم على الإحساس بعملية استقبال الاشعاعات لدى استدعائها بصورة طبيعية وملاحظتها لدى الاتصال بالآخرين.

أما التمرين الثانى فيتلخص فى ابتعائكم إحساسا فيزيولوجيا واحدا بارسال الاشعاعات أو استقبالها فى أنفسكم دون معاناة انفعالية. ولابد من أن تركزوا انتباهكم تركيزا كبيرا فى أثناء هذا العمل ولا قد تخلطون بين الإحساس بارسال الإشعاعات واستقبالها وبين التوتر العضلى العادى. وعندما يتحقق لكم ضبط العملية الفيزيولوجية ضموا شعورا ما من الداخل من أجل إشعاعه أو استقباله. وأكرر هنا أن عليكم أن تتجنبوا القسر والمخاضات الفيزيولوجية فى أثناء ذلك. إذ يجب أن تتم عملية ارسال الاشعاعات وامتصاصها بسهولة وحرية وبصورة طبيعية ودون فقدان للطاقة الفيزيولوجية. والجدير بالذكر، أن هذه الوسيلة الجديدة

مستساعدكم فى توجيه الانتباه إلى الموضوع وتوطيده، لأنه لا يمكن إرسال الإشعاع دون موضوع ثابت.

ولكن لا تقوموا بهذين التمرينين وحدكم أو مع شخص من صنع الخيال.

بل يجب أن تتصلوا بموضوع حى، موجود فى الحياة، ومائل أمامكم، وروغب فى استقبال مشاعركم بصورة واقعية. إذ أن عملية الاتصال تشترط التبادل. وكذلك يجب ألا تحاولوا القيام بالتمارين بمفردكم دون إشراف إيفان بلا تونو فيتش إذ انكم تحتاجون إلى عين خبيرة تمنع عنكم امكانية التصدع نتيجة الخلط بين التقلص العضلى العادى وبين عملية إرسال الإشعاعات أو امتصاصها. وهذا التصدع خطر شأنه فى ذلك شأن كل تصدع.

وهفت قائلا:

- يا إلهى، ما أصعب هذا!

فقال أركادى نيكولا يفتش مستغبرا.

- وهل من الصعب القيام بما هو عادى وسوى بالنسبة لطبيعتنا؟ أنت مخطيء إذ يمكن بلوغ الشيء السوى بسهولة وأصعب بكثير أن نعود أنفسنا على قسر طبيعتنا. ولذلك عليكم أن تعرفوا قوانين الطبيعة، وألا تطلبوا منها إلا ما هو سوى بالنسبة لها.

وأترقب أن يأتى الوقت الذى لا تستطيعون فيه الوئوف مع زملائكم على الخشبة دون أن يجمعكم معهم اتصال داخلى، أو ذلك «التثبث» الذى يبدو لكم تحقيقه الآن أمرا صعبا. ولقد كانت تبدو لكم أمور مثل إرخاء العضلات، والانتباه، والظروف المقترحة شيئا صعبا، أما الآن فقد أصبحت ضرورية.

لهذا يجب أن تسعدوا لأنكم أنزلتم تقنيتهكم بإضافة عنصر جديد ومهم للغاية فى استشارة الاتصال، هو عملية إرسال الإشعاعات واستقبالها.

١١. التكيف وعناصر الفنان. وخصائصه

وقدراته. ومواهبه الأخرى

... هام (...) ١٩

دخل أركادى نيكولايفتش الصف وقرأ كلمة «التكيف» على اللافتة التي كان قد علقها رحمانوف فهنأنا بالمرحلة الجديدة، ثم استدعى فيوتنسوف وأعطاه المهمة التالية:

- أنت ترهد الذهاب إلى بعض معارفك في ضواحي المدينة حيث تأمل في قضاء وقت ممتع، وتعلم أن القطار يغادر في الساعة الثانية، وقد أصبحت الآن الساعة الواحدة، فكيف يمكنك الإفلات قبل انتهاء الدروس؟ إن الصموية هنا تكمن في اضطرارك إلى خداعي وخداع جميع زملائك. فكيف تفعل هذا؟

وقلت موضحاً:

- أن يتظاهر بالحزن، وبأنه مشغول الذهن ومريض ومصاب بمكروه. وعندما يسألونه «ما بك؟» يحكى لهم قصة خارقة للعادة، ولكن يمكن تصديقها، وعندئذ سيخلون سبيله، شاموا هذا لم أبدأ.

وسرعان ما دبت الحيوية في أوصال فيوتنسوف على الفور وشرع يقفز ويصالب ساقبه بصورة لا يمكن وصفها وهو يقول:

- رائع! إنى أفهم هذا! أفهمهم جيداً!

ولكنه ما كاد يقوم بحركة الانعطاف الثالثة والرابعة حتى تراجع وصرخ من الألم، ثم تسمر في مكانه، وقد رفع إحدى رجليه وتغيرت معالم وجهه.

ولقد اعتقدنا، في الوهلة الأولى، بأنه يخدعنا وأن ما يفعله مجرد أداء. ولكنه كان يتألم بالفعل، فصدقته ونهضت وكنت على وشك أن أذهب إليه لمساعدته لولا أن الشك أخذ يساورني، أما الآخرون فقد اندفعوا إلى الخشبة. ولم يسمح فيونتسوف لأحد بأن يلمس رجله، وحاول أن يدوس عليها، ولكنه صرخ فجأة متألماً بطريقة جعلتنا - أركادى نيكولا يفتش وأنا - نتبادل النظرات ليسأل أحدهما الآخر بعينية أصدق ما يجري على الخشبة أم خداع؟ ولقد اقتاد الزملاء فيونتسوف بحذر كبير، فكان يدوس على قدم سليمة واحدة وقد أسندوه من تحت إبطه، ومن الجانبين، ولقد سار هذا الموكب بهدوء ومهابة وصمت.

وفجأة راح فيونتسوف يرقص (الكومارينسكايا) ثم انفجر ضاحكاً بصخب وهو يقول:
- رأيتم! لقد عانيت الاحساس بمهارة عظيمة! .. بموهبة فائقة! بدقة كاملة لا تميزها عن الحقيقة أبداً!

كان يردد هذه الجمل المتناثرة وهو غارق في الضحك.
ولقد قبل فيونتسوف بحاصفة من التصفيق، وشرعت أنا مرة أخرى بموهبته.
وسألنا أركادى نيكولا يفتش:

- هل تعرفون لماذا صفتكم له؟

وأجاب بنفسه على سؤاله للتو:

- لأنه عثر على تكيف جيد، وقام بتنفيذه بصورة ناجحة.

وسنطلق كلمة «التكيف» هذه من الآن فصاعداً على الحيلة الداخلية أو الخارجية التي يوفق بفضلها الناس بين أنفسهم وبين الآخرين، وتساعدهم على التأثر في الموضوع لدى الاتصال به.

* الكومارينسكايا: أغنية ورقصة شعبية يرقصها الرجال بصورة رئيسية. وهي ذات طابع فكاهي على الأغلب.

وسأل الطلاب ثانية:

- وما هو المقصود بكلمة «يوفق»؟

فقال نورسوف:

- ما فعله فيونتسوف الآن، فهو بفضل حيلته قد وفق بين نفسه وبين الآخرين بهدف الخروج من المحنة قبل انتهائها.

واعرض أحد الطلاب قائلا:

- ولكنني أعتقد أنه قد خدعنا ليس إلا.

وسأل أركادى نيكولايفتش:

- وهل كنتم ستصدقونه لولا هذه الخدعة؟ فقد كان الخبث ضروريا لبلوغ الهدف والإفلات من الدروس. ولقد أقدم فيونتسوف على الخبث وعلى الخداع لأنه وفق بين نفسه وبين الظروف المعيقة عن الإفلات من الدروس.

وسأل غوفوروكوف مستطهما:

- وإذن التكيف يعني الخداع؟

- إنه كذلك في بعض الحالات، ولكنه في حالات أخرى قد يكون تصورا عيانا للمشاعر والأفكار. وهو يساعد تارة على اجتذاب شخص نرغب في الاتصال به واستمالته نحونا، وتارة أخرى يكون واسطة نعبّر بها للآخرين عن شيء خفي نحس به، ولا نستطيع التعبير عنه بالألفاظ، وهكذا...

أنتم ترون أن إمكانيات التكيف ووظائفه متنوعة ومتعددة.

وإليك هذا المثال: لنفرض، يا نازفانوف، أنك تحتل منصبا مهما، وأنتى أحد المراجعين، ولنفرض أن مساعدتك لى ضرورة جدا وأنت لا تعرفنى. لذلك، لابد من إيجاد طريقة أبرز بفضلها بين حشد المراجعين، هذا إذا أردت أن أبلغ ما أهدف إليه من مساعدة ضرورية.

ولكن كيف يمكننى أن استدعى انتباهك نحوى وأن أسيطر عليه؟ كيف يمكننى أن أعزز العلاقة أو الاتصال البسيط الذى نشأ بيننا؟ كيف يمكننى أن استميلك نحوى؟ ما هى الوسائل التى تمكننى من الوصول إلى فكرك ومشاعرك وانتباهك وخيالك؟ كيف يمكننى أن أمس روح هذه الشخصية ذات النفوذ؟

لو أنه رأى بصره الداخلى ظروف حياتى الباكسة، وخلق فى مخيلته صورة تقرب ولو بعض الشيء من حقيقة واقعى المولم، لأبدى اهتمامه وفتح قلبه للاتصال بى، ولانقذت نفسى عندئذ! ولكن، من أجل النفاذ إلى صميم إنسان آخر، والإحساس بروحه لابد من اللجوء إلى التكيف.

واننا بمساعدته نسعى إلى بلورة شعورنا الداخلى وحالتنا العامة بمرور أكبر قدر الإمكان. على أننا فى حالات أخرى نلجأ الى التكيف ذاته لنخفى مشاعرنا وحالتنا العامة ونموهما. فالإنسان الذى يتصف بالانفء والكبرياء يحاول أن يتظاهر بالدماثة ليمحو الإساءة التى يحس بها. والمحقق فى أثناء الاستجواب يخفى موقفه الحقيقى من المجرم الذى يجرى التحقيق معه بحيث مستخدما شتى التكيفات.

فالتكيف هو أحد الوسائل المهمة فى كل اتصال، بما فى ذلك الاتصال الذاتى، لأنه من الضروري للمرء أن يتكيف مع ذاته، ومع حالته الروحية لكى يقنع نفسه.

وكلما ازداد تعقيد المهمة أو المشاعر التى نعبر عنها، وجب أن تصبح التكيفات، ووظائفها، وأشكالها، أبلغ وأدق وأكثر تنوعا.

وقال غوفور كوف مجادلا:

- أرجو المعذرة، فثمة كلمات للتعبير عن هذا كله!

- وهل تعتقد أنها تعنى بالتعبير عن دقائق الشعور المرهفة؟ كلا. فالكلمات وحدها لا تكفى فى أثناء الاتصال. إنها (بروتوكولية) جدا وميتة. ولابد من الشعور لكى نبعث فيها الحياة، كما لابد من التكيفات للكشف عن هذا الشعور ونقله إلى موضوع الاتصال. فالتكيفات تكمل الكلمات ونقول ما لم يستكمل قوله حتى النهاية.

وسأل أحد الطلاب:

- وهل هذا يعنى أنه كلما كثرت التكيفات قوى الاتصال واكتمل؟

- لا تكمن المسألة فى كمية التكيفات بل فى كيفيتها.

وسألت مستفهما:

- وما هى الكيفية التى نحتاج إليها على الحشبة؟

- إنها متنوعة جدا. ولكل فنان تكييفاته الأصلية التي تميزه وحده وتختلف اختلافا كبيرا فيما بينها من حيث نشوتها وميزاتها، كذلك الأمر في الحياة الواقعية ذاتها، إذ أن الرجال والنساء والشيوخ والأطفال، والمهمين والمتواضعين وذوى الأمزجة العصبية وذوى الأمزجة الهادئة هؤلاء كلهم يضطلعون بتكيفات متنوعة خاصة بكل منهم.

ويستدعى تغيير في ظروف الحياة والبيئة ومكان الفعل وزمانه تغييرات مناسبة في التكييفات. إن توفيقك بين نفسك وظروفك في الليل عندما ينام الجميع، يختلف عنه في النهار وأنت بين الناس. وعندما تصل إلى بلد أجنبي، فإنك تبحث عن تكييفات مناسبة تلائم الظروف المحلية الخاصة بذلك البلد.

وكل شعور تعانیه يتطلب، في أثناء التعبير عنه، خاصيته المرفقة في تكييفاته. كما يتطلب جميع أشكال الاتصال المتبادل والجماعي والاتصال بموضوع غائب أو وهمي النخ خصائص مناسبة في تكييفاتها.

والناس يتصلون فيما بينهم بمساعدة حواسهم الخمس وطرق الاتصال المرئية والخفية، وبالأحرى بواسطة الميول والإيماء والصوت وحركات الأيدي والأصابع والجسم كله، وكذلك بمساعدة إرسال الاشعاعات واستقبالها. ولابد من أجل هذا كله من تكييفات مناسبة في كل حالة.

ومن الممثلين من يتمتع بتكيفات رائعة في مجال المعاناة الدرامية، ويقتدر إليها اقتدارا تاما في الكوميديا، أو بالعكس، إذ يتمتعون بتكيفات جميلة في الكوميديا بينما تكون تكييفاتهم في الدراما سيئة.

وكثيرا ما نجد من الممثلين من يضطلع بمعاناة رائعة في جميع مجالات الشعور الانساني، ويتمتع بتكيفات ممتازة وصادقة. ولكنه، في أغلب الأحيان، لا يترك انطبعا قويا الا في أثناء التدريبات المغلفة، عندما يكون المخرج والمُشاهد قريبا منه. أما لدى الانتقال إلى الخشبة التي تتطلب تألقا أكبر، فتشحب هذه التكييفات ولا تجتاز عتبة الأضواء الأمامية، وإن اجتازتها فلا تجتازها في شكل مسرحي متألف بما فيه الكفاية.

ونحن نعرف من الممثلين من يتمتع بتكيفات متألقة، ولكنها قليلة. ولذلك سرعان ما تفقد قوتها وتأثيرها بسبب الروتابة.

وأخيرا، هناك ممثلون ممن قسا عليهم القدر تتصف لديهم التكيفات، على صدقها بالرعاية والرعاية والشحوب، هؤلاء الممثلون لن يكونوا فى طليعة رجال المسرح فى يوم من الأيام.

.. .. هام (..) ١٩

استأنف أركادى نيكولايفتش شرحه الذى لم يستكمله فى الحصة السابقة فقال:

— لعن كان الناس فى الحياة العادية يحتاجون الى عدد لا نهاية له من التكيفات، فإن حاجة الممثلين إلى هذه التكيفات على الخشبة أكبر بكثير، فنحن فى المسرح نكون دائما على اتصال ببعضنا البعض، وبالتالي يتوجب علينا أن نتكيف طوال الوقت. وفى هذا كله يحتل نوع التكيف مكانة كبيرة، وذلك من حيث التألق، والبهاء، والجسارة، والدقة، والتلوين، والرشاقة، واللوبق.

وعلى سبيل المثال ما فعله فوتسوف فى الحصة السابقة كان متألقا إلى درجة الجسارة. ولكن ثمة صور أخرى للتكيف.

ثم أردف أركادى نيكولايفتش موجها أوامره:

— ليصدق كل من فيليامينوفا وغوفوركوف وفيسيلوفسكى خشبة المسرح، وليؤدوا لنا «أود» «احتراق النقود».

نهضت فيليامينوفا بكسل، ووقفت تنتظر بوجه مكتئب أن يحذو زميلاها حذوها فينهضان من مكانيهما. ولكنهما ظلا جالسين.

وساد فاصل صمت محرج.

وعندما لم تعد تحتل فيليامينوفا ثقل الوضع الناشئ بدأت تتكلم. وللتخفيف من وقع الكلمات استخدمت تكلفها الأنثوى لأنها تعرف من تجربتها بأنه يؤثر على الرجال.

ثم خفضت بصرها وراحت تقتلع باجتهاد نوط الرقم من المقعد الواقع أمامها محاولة إخفاء حالتها. ثم رفعت فيليامينوفا المنديل إلى وجهها لإخفاء حمرة الخجل التى اصطبغت بها وجنتاهما.

وامتد فاصل الصمت الى مالا نهاية. ولكى تملأ فيليا مينوفا هذا الفاصل، وتخفف من ثقل الوضع الناشئ، وتضفى على ارتباطها ظلا من المزاح، افتعلت بصعوبة ضحكة صغيرة لا مرح فيها.

ثم راحت الحسنة تؤكد قائلة:

- لقد سمعنا هذا الأتود؟ حقا لقد أصابنا منه سأم عظيم! ولكنى لا أعرف كيف أعبر عن ذلك. أعطنا، من فضلك اتودا جديدا... وسترى، عندئذ، كيف سنؤديه بصورة... بصورة رائعة!

فقال أركادى نيكولايفتش مقررا:

- أحسنت! رائع! لم أعد الآن بحاجة إلى أتود احتراق النقود؟ فأنت قدمت لنا ما نحتاج إليه دون ذلك.
وسألناه:

- وما الذى قدمته لنا تخديدا؟

- إذا كان فيونتسوف أعطانا تكييفات خارجية، متألقة تتسم بالجرأة، فإن فيليا مينوفا قد عثرت على تكييفات داخلية مرهفة أكثر رشاقة فهي كانت تقنعنى فى صبر عظيم، وتحاول استشارة شفقتى بمختلف السبل. فاستخدمت ارتباطها، لابل حتى دموعها استخدما جيدا، وراحت تفنج، حيثما كان ذلك ممكنا، لبلوغ هدفها وتحقيق مهمتها. ولقد بدلت من تكييفاتها بين حين وآخر. لأنها كانت ترغب فى أن تعبر لى عن الشعور الذى كانت تعانيه بدقائقه المرهفة، وأن تدفعنى الى ادراكه.

فإذا أخفق تكييف ماء، أو أخذ يبعث على السأم، كانت تجرب تكييفا ثانيا وثالثا، على أمل أن تعثر، أخيرا على أكثر التكييفات إقناعا وقدرة على التغفل فى روح موضوع الاتصال.

يجب أن تتعلموا كيف تتكيفون مع الظروف والزمن ومع كل شخص على انفراد. فإذا كنتم تتعاملون مع شخص غبى، وجب أن توفقوا أنفسكم بما يتلاءم مع تفكيره، وأن تبحثوا عن أبسط الاشكال الكلامية والتكيفات التى يستطيع بلوغها وادراكها.

أما إذا كان موضوع الاتصال، على العكس، شخصا حاضرا ذهن، فحينئذ أن تنصرف فوا بقدر أكبر من الحذر، وأن تبحثوا عن تكييفات مرهفة حتى لا يكشف حملكم، ويؤرخ عن الاتصال.

ويمكن الحكم على مدى أهمية دور التكيف من أن كثيرا من الفنانين الذين تتصف معاناتهم بقوة متوسطة، ولكن من يتمتعون بتكيفات متألقة، هم أقدر على التعبير عن «حياة النفس الانسانية» من ممثلين آخرين يفوقونهم في عمق الشعور وقوته. إلا أن تكييفاتهم تتصف التكييفات لديهم بالشحوب.

ويستحسن ملاحظة التكيف لدى الأطفال لأنه يتجلى عندهم بصورة أكثر تلقا مما يتجلى به عند الكبار.

واليكم هذا المثال: لى قرينتان: الصغرى تجسّد للمواطف الفؤارة والإلهام، فهي إذا أرادت أن تعبر عن فرحتها العارمة بشخص ما لا يكفيها أن تقبله، لأنها تشعر أن هذا لا يعبر عن سعادتها تعبيرا كافيا، ولذلك هي بحاجة الى أن تمضه بقوة منها لهذه الخاصية التعبيرية، وينشأ هذا التكيف بصورة لا واعية، ولذلك عندما يصرخ بسبب فرحتها، من الألم، تذهل بصدق وتسال نفسها: «متى تمكنت من عضه؟»
هذا هو نموذج التكيف اللاواعي.

أما الفتاة الكبرى فقد كانت على العكس، تختار تكييفاتها بصورة واعية، ومقصودة تماما. فهي توزع انتباهاتها وتعبّر عن امتنانها للناس كل حسب درجة احترامها له، وأهمية ما يقدم لها من خدمات. طبعاً لا يمكن اعتبار هذه التكييفات واعية تماما. واليكم السبب.
أشير هنا إلى نقطتين في عملية خلق التكييفات:

(١) اختيار التكيف.

(٢) تنفيذه.

صحيح أن قرينتي كانت تختار تكييفاتها بصورة واعية، بيد أنها كانت تقوم بتنفيذها، مثلما هو الأمر بالنسبة لغالبية الناس، بصورة يتحقق فيها قسط كبير من اللاوعي. إني أطلق على هذه التكييفات اسم «التكييفات شبه الواعية».

وسألت مبدئياً الاهتمام:

- وهل ثمة تكيفات واعية بصورة كاملة؟

- طبعاً، ولكن... هل تتصورون إننى لم أعر في الحياة الواقعية على تكيفات يكون اختيارها وتنفيذها واضحين.

ومع ذلك فإننى ألتقى في كل لحظة بتكيفات واعية على خشبة المسرح، حيث يبدو أن الباب مفتوح على مصراعيه أمام الاتصال اللاواعي.

وهذه هي القوالب الجامدة.

وسألت مستقصياً:

- وما الذى يجعلك تقول إن الباب مفتوح على مصراعيه أمام الاتصال اللاواعي على الخشبة.

- لأن الإبداع العلائقي يحتاج إلى وسائل تأثير قوية لا يمكن صدّها، ومعظم التكيفات العضوية اللاواعية إنما تدخل في عداد هذه الوسائل. فهي متألفة ومقنعة، وغير مباشرة، ومؤثرة. زد على ذلك، لا يمكن التعبير عن دقائق الشعور المرهفة على الخشبة لجمهور غفير من الناس إلا بفضل هذه التكيفات العضوية. وتحتل هذه التكيفات في حياة الشخصيات الكلاسيكية الكبيرة، وفي حال توافر سيكولوجية معقدة، أهمية أولية. ولا يستطيع خلق هذه التكيفات أو التعبير عنها سوى طبيعتنا العضوية وعقلها الباطن. فهي لا يمكن تقليدها لا بمساعدة الذهن، ولا بفضل التقنية التمثيلية. إنها تولد بصورة لا واعية، تلقائياً، في لحظات يستيقظ فيها الشعور تيقظاً طبيعياً.

لا شيء يفوق التكيفات اللاواعية على الخشبة! إنها تسيطر على الممثلين وتحفر في ذاكرة المتفرجين وتكمن قوتها في قدرتها على المفاجأة، وفي جرأتها وسلطانها.

إنك تتوقع، وأنت تتابع أداء الفنان وتصرفاته وأفعاله على الخشبة أنه في موضع ما مهم من الدور سيعلو صوته ويلقى جملة بصورة جليلة، حادة. وإذا بك، وعلى نحو مفاجئ تماماً، تجده يلقي هذه الجملة بصورة مازحة، مرحة، وبصوت لا يكاد يسمع. وبذلك يعبّر عن أصالته وتفرد مشاعره. وتأسرك هذه المفاجأة، وتذهلك إلى الحد الذى يبدو لك أنه لا يمكن معالجة الموضع الراهن بصدق إلا كما فعل هذا الممثل، ويتساءل المتفرج بدهشة وهو يمتنع ناظره بهذا التكيف المفاجئ: «كيف لم أدرك أن هذا الموضع إنما ينطوى على هذا المعنى بالذات؟»

ولا تلتقى هذه التكيفات المفاجئة إلا لدى الممثلين الذين يتمتعون بمواهب كبيرة، لا بل إنها لا تنشأ لدى هؤلاء إلا في لحظات الإلهام، وليس دائما. أما التكيفات شبه الواعية فهي كثيرة الحدوث على الخشبة.

ولن آخذ على عاتقي مهمة تحليل التكيفات لتحديد درجة الخاصية اللاواعية في كل منها، بل سأكتفى بالقول إن حدا أدنى من هذه الخاصية قمين بأن يضمن الحياة الحيوية في أثناء تمثيلنا عن الشعور على الخشبة.

وقلت محاولا الاستنتاج:

- وإذن، أنت لا تعترف بالتكيفات الواعية على الخشبة؟

- إلى أعترف بها عندما يحملها على الآخرون، أي المخرج والزملاء الممثلون، والناصحون على اختلافهم، ولكن... يجب استخدام هذه التكيفات الواعية بحذر وفطنة.

ولا يخطر ببال أحد منكم أن يتقبلها مباشرة على الصورة التي قدمت بها إليه. لا يجب أن تسمحوا لأنفسكم أن تغفوا عند حدود نسخها وحسب! بل ينبغي أن تكون لديكم المقدرة على انتحال تكيفات الآخرين وجعلها تكيفات قريبة من أنفسكم وخاصة لكم.

وهذا يحتاج إلى عمل كبير، وإلى ظروف مقترحة وعناصر جذب جديدة الخ.

ويعتبر على الفنان أن يملك الطريق نفسه لزاء ما يراه في الحياة الواقعية من تكيفات نموذجية يرى أنها تناسب دوره ويرغب في تطعيمه بها. في هذه الحالة أيضا، عليه أن يتجنب النسخ المجرد الذي يفضي بالممثل إلى التكلف والصنعة دائما.

أما إذا ابتكرتم لأنفسكم تكيفا واعيا. فعليكم أن تبحثوا فيه الحياة باستخدام التقنية السيكولوجية التي تساعدكم على حقنه بقدر من اللاواعي.

... .. عام (١٩٠٠)

قال أركادى نيكولايفتش بلهجة آمرة:

- فيونتسوف، اصعد معي خشبة المسرح ولنقم بأداء شكل مختلف من ذلك الأتود الذي قمتم بأدائه في المرة السابقة.

فهرع صديقنا النشيط إلى خشبة المسرح، وتبعه تورسوف متمهلا بعد أن همس لنا قائلا:

انظروا كيف سأخرجه عن طوره.

ثم أردف قائلا موجها كلامه إلى فيونتسوف:

- وإذن، لا بد لك، مهما كلف الأمر، أن تفلت من الدرس قبل الأوان! هذه هي مهمتك الرئيسية، مهمتك الأساسية. هيا، قم بتنفيذها.

ثم جلس تورسوف عند المنضدة وانهمك في العمل: فقد سحب خطابا من جيبه وانكب على قراءته في استغراق تام. أما زميله في المشهد فقد وقف عن كשב مشدود الانتباه يفكر بتكيفات حاذقة يستطيع بها التأثير على أركادى نيكولايفتش أو خداعه.

وقد لجأ فيونتسوف إلى مختلف الحيل. بيد أن تورسوف كان يعتمد ألا يمرره أى الثفات. ولقد بنى صديقنا الذى لا يهدأ كل ما فى وسعه لكى يفلت من الدرس: فجلس فترة طويلة دون حراك وقد ارتسم تعبير الذهول على وجهه (ولو أن أركادى نيكولايفتش ألقي نظرة واحدة إليه لأخذته به الشفقة بالتأكيد) ومن ثم نهض فجأة، واختفى بسرعة وراء الكواليس. وبعد أن مكث ثمة بعض الوقت عاد شخصا مريضا، يسير بخطى مترددة، ويمسح جبهته بمنديل، وكان عرقا باردا يتصبب منه، ثم هوى متثاقلا على مقعد بالقرب من أركادى نيكولايفتش الذى استمر فى تجاهله إياه.

وكان فيونتسوف يؤدى بصورة صادقة، وكنا نحن نستجيب لأدائه باستحسان. وبعد ذلك بدأ فيونتسوف يتظاهر بأنه يكاد يموت من التعب، فقد ظهرت لديه تقلصات وتشنجات، بل إنه أخذ يزحف من مقعده إلى الأرض. ولقد فعل هذا بتكلف لم تتمالك معه أنفسنا من الضحك.

ولم يستجب له أركادى نيكولايفتش.

فابتكر فيونتسوف تكييفا جديدا زاد من ضحكنا، وأخفق مرة أخرى فى إخراج تورسوف عن صمته وجعله يلفت إليه.

ولقد دفع هذا فيونتسوف إلى مزيد من التكلف مما كان يجعل الضحك يرتفع فى الصالة، وبالتالي، يدفع صديقنا الى ابتكار مزيد من التكيفات المضحكة إلى أن وصل به الأمر إلى التهريج. وهنا ما جعلنا فى نهاية المطاف، نقهقه عاليا.

وهنا ما كان ينتظره تورسوف على وجه التحديد.

وبعد أن ساد الهدوء توجه إلينا أركادى نيكولا يفتش قائلا:

- هل أدركتم ما حدث الآن؟ لقد كانت مهمة فيوتسوف الأساسية هي الإفلات من الدرس. وجميع الأفعال والكلمات والمحاولات التي بذرت منه للظهور بمظهر المريض والفوز بانتباهي وعطفي كانت مجرد تكتيكات استخدمها لتحقيق مهمته الرئيسية. ولقد كان ما فعله في البداية هادفا ويتفق مع هذا الغرض. ولكنه للأسف لم يكد بسمع الضحك في الصلاة، حتى غير موضوع الاتصال على الفور، ولم يعد يوفق بين أفعاله وبينى، أنا الذى لم أكن أوجه إليه انتباهها، بل بين أفعاله وبينكم أنتم الذين كنتم تشيعون حيله.

وهكذا ظهرت لديه مهمة مختلفة تماما وهي تسلية الجمهور. ولكن كيف فى استطاعته أن يبرز ذلك؟ وأين يمكنه العثور على ظروف مقترحة قابلة للتصديق والمعاناة؟ بيد أن هذا كله لم يكن يمكننا سوى من خلال التكلف مثلما فعل فيوتسوف وهذا هو سبب التصدع.

وما إن حدث هذا التصدع حتى اختفت المعاناة الإنسانية الأصلية على الفور، وحلت محلها الصنعة التمثيلية، وتحولت المهمة الأساسية إلى عدد كبير من الحيل والألاعيب التى يجربها فيوتسوف كثيرا.

وعندئذ غدت التكتيكات هدفا لذاته (التكيف من أجل التكيف) وفقدت بذلك دورها الخاص بها، أى دورها كوسيلة مساعدة للوصول إلى الغرض الأساسى.

وهذا النوع من التصدع هو ظاهرة شائعة على الخشبة. وأنا أعرف كثيرا من الممثلين القادرين على تحقيق تكتيكات رائعة ومتألفة لا يستخدمونها لتوطيد عملية الاتصال، بل لعرض هذه التكتيكات لذاتها على الخشبة، ولتسلية الجمهور. إنهم مثل فيوتسوف يحولون هذه التكتيكات إلى حيل مستقلة، وفقرات إضافية للتسلية، وبدير رؤوس هؤلاء الممثلين

• Divertissement فرنسى، المعنى الحرفى: تسلية. وهى:

١ - مشاهد غنائية راقصة على الأغلب، كانت تدخل على العروض الدرامية والأوبرالية وعروض البالية ابتداء من القرن السابع عشر.

٢ - برنامج يضم مختلف الفقرات من غناء وموسيقا ورقص ومشاهد تمثيلية كان يجرى عرضه بعد انتهاء العرض المسرحى الأساسى وذلك ابتداء من القرن السابع عشر.

تجتاح بعض الأجزاء من أدائهم فيضنون بالدور نفسه في سبيل أن يظفروا بتهقته الجمهور، أو تصفيقه الحار أو تحقيق النجاح في بعض الأجزاء والكلمات والأفعال. وغالباً لا يكون لهذه الأخيرة أية علاقة بالمرسحة. ويفقد استخدام التكييفات بهذه الطريقة معناه وضرورته. وإذا فأنتم ترون أن التكييفات الجيدة يمكن أن تكون إغراءً خطراً بالنسبة إلى الممثل. لا بل إن ثمة أحواراً بأكملها تدفع الممثل طوال الوقت إلى هذا النوع من الإغراءات. ومن ذلك مسرحية «أو ستروفسكى» لكل حكيم هفوة؛ وذلك في دور العجوز (مامايف). فهو يدافع من البطالة يأخذ على عاتقه مهمة إرشاد الجميع. ولذلك تراه طوال المسرحية لا يفعل شيئاً سوى إسداء النصائح لهؤلاء الذين ينجح في الإمساك بهم. ليس من السهل أن تقوم طوال فصول خمسة بتوصيل مهمة واحدة وحيدة؛ أن ترشد الآخرين ثم ترشدهم وتقيم اتصالك بزملائك على الخشبة بالمشاعر والأفكار ذاتها. إذ ليس أسهل في مثل هذه الظروف من الوقوع في الرقابة. ولتجنب ذلك يحوّل كثير من تقوم بأداء هذا الدور انتباهه إلى التكييفات ويحاول تغيير هذه التكييفات باستمرار في أثناء أدائه المهمة ذاتها (أن يرشد الآخرين ولا يكف عن إرشادهم). ويدخل هذا التغيير الدائم والمستمر في التكييفات التنوع إلى الدور. وهذا من الأمور المستحبة بالطبع. ولكن المؤسف في الأمر هو أن هذه التكييفات سرعان ما تمسى، بصورة لا يلاحظها الممثل نفسه، الاهتمام الرئيسي والوحيد.

إذا أسعنا النظر في عمل هؤلاء الممثلين الداخلي خلال هذه اللحظات لوجدنا أن وحدة* الدور لديهم إنما تتألف من المهمات التالية: أريد أن أكون صارماً (بدلاً من الرغبة في بلوغ الهدف بمساعدة تكيف صارم) أو أريد أن أكون لطيفاً ثم حاسماً ثم حاداً (بدلاً من الرغبة في التوصل إلى تنفيذ هذه المهمات بواسطة تكيفات لطيفة ثم حاسمة، ثم حادة).

ولكنكم تعلمون أنه لا يجوز للممثل أن يكون صارماً من أجل الصرامة، أو أن يكون لطيفاً في سبيل اللطافة، أو أن يكون حاسماً في سبيل الحسم. إذ أن التكيف في جميع هذه الحالات يتحول بصورة غير ملحوظة، إلى هدف مستقل يزاخم مهمة دور (مامايف) الرئيسية الأساسية (أن يرشد الآخرين ولا يكف عن إرشادهم).

* Partitura إيطالي - المعنى الحرفي: التوزيع وهو كتابة النوتة لمؤلف موسيقى متعدد الأصوات بحيث توضع أدوار جميع الأصوات الواحد فوق الآخر وفق نظام محدد.

وبغضى هذا الطريق إلى أداء التكيفات بصورة مصطنعة وإلى الانحراف بعيداً عن المهمة وعن الموضوع ذاته. ويختفى نتيجة لذلك كل من الشعور الانساني الحى والفعل الأصيل ليحل محلها شعور وفعل تمثيليان. وأنتم تعلمون أن خاصية الفعل التمثيلي النمودجية تتجلى، بصورة رئيسية، فى أن الممثل يخلق لنفسه موضوعاً فى صالة المتفرجين يتكيف معه، على الرغم من توافر الموضوع - الزميل الذى يجب أن يتصل به على الخشبة، حسماً يقتضيه دوره.

وبغضى هذا الاتصال الخارجى بموضوع معين. والتكيف مع موضوع آخر إلى نوع من السخف الذى لا تجد له معنى.

واليكم هذا المثال الذى يشرح لكم ما أرمى إليه:

لنفرض أنك تعيش فى الطابق العلوى من أحد المنازل وأن الفتاة التى تحبها تقطن فى مواجهةك عبر شارع واسع بعض الشيء. فكيف يمكنك أن تغضى إليها بمشاعرك؟ فى استطاعتك أن ترسل لها قبلة وأن تضغط بيدك على قلبك، أو أن تصور لها حالة النشوة أو أن تتظاهر بالحزن والكآبة، أو أن تلجأ إلى نوع خاص من فن الباليه الدرامى الاثيماتى لتسألها إذا كان فى الامكان أن تقوم بزيارتها الخ.

وستضطر إلى القيام بجميع هذه التكيفات الخارجية بشكل قوى يمكن رؤيته، وإلا فلن تفهم الفتاة التى تقطن فى مواجهةك شيئاً.

ولنفرض الآن أنه قد سحت لك فرصة استثنائية موفقة: فيها هو ذا الشارع خاوٍ من الناس، وها هى ذى تطل وحدها من النافذة بينما جميع نوافذ المنزل مغلقة... ما من شيء يمنحك من التعبير عن حبك بجملة تصرخ بها.

وستضطر إلى توتر صوتك نظراً للمسافة الكبيرة التى تفصل بينكما.

وبعد أن اعترفت لها بحبك، تهبط إلى الشارع وتلتقى بها هناك، حيث تسير وذراعها فى خراع أمها الصارمة. فكيف يمكنك استغلال هذه المصادفة لتخبرها عن قرب حبك، أو لتتوسل اليها بالمجيء إلى موعد تضره بها؟

عندما تدرك ظروف هذا الالتقاء، ستلجأ إلى اشارة من يدك أو من عينيك، ولكنك تحاول أن تكون هذه الإشارة معبرة، وإذا احتاج الأمر لاستخدام بعض الكلمات، فستضطر إلى الهمس بها بصورة لا تكاد تسمع، أى فى الأذن مباشرة، وعلى نحو لا يلاحظ أحد.

وما إن تعقد العزم على القيام بهذا كله، حتى يظهر فجأة من ناحية الشارع المقابلة منافسك الذى تكن له كراهية عظيمة. وهصد الدم إلى رأسك. ولكنك تسيطر على نفسك، لأن الرغبة فى التباهى بانتصارك أمام خصمك كانت من القوة بحيث جعلتك تنسى وجود الأم وتعلن عن حبك بأعلى صوتك ثم تنطلق بذلك «الباتوميم - الباليه» الذى استخدمته منذ وقت قريب فى أثناء اتصالك بالفتاة من مسافة كبيرة. وهذا كله إنما تقوم به من أجل غريمتك. أما الفتاة المسكينة، فتلقى عقابا شديدا من أمها بسبب تصرفك السخيف هذا! ويأتى معظم الممثلين على الخشبة بمثل هذا السخف الذى لا يمكن تفسيره إذا هو صدر عن إنسان عادى.

فهم، عندما يقفون مع زملائهم جنباً إلى جنب كما تقتضى المسرحية، لا يكيّفون إيماءهم وصوتهم وحركاتهم وأفعالهم حسب المسافة القريبة التى تفصل بينهم وبين الممثلين الذين يتصلون بهم على الخشبة، بل وفق تلك المسافة التى تفصل بينهم وبين آخر صف من الصالة. وبالاختصار، لا يتكيف الممثل مع زميله الذى يقف بالقرب منه، بل مع المتفرج فى الصالة.

ومن هنا يأتى الزيف الذى لا يؤمن به لا للممثل ولا المتفرج.

ويعترض غوفوركوف بقوله:

- ولكن..... وأرجو المعذرة، ألا ترى أنه ينبغى التفكير بذلك المتفرج الذى لا يستطيع أن يدفع لمن بطاقة فى الصف الأول من الصالة، حيث يتمكن من سماع كل شيء.

ويرد عليه أركادى نيكولايفتش قائلا:

- عليك أن تفكر بزميلك على الخشبة أولاً، وأن تتكيف معه. أما الصفوف الأخيرة فى الصالة، فشمة نمط خاص فى الإلقاء على الخشبة من أجل الوصول إليها يعتمد على الصوت المدرب تدريباً عالياً، وعلى صوغ الصوائت* والصوائت** بشكل خاص. وفى استطاعتكم بواسطة هذا النطق أن تتكلموا بصوت منخفض كما لو كنتم فى غرفة،

* الصوائت: هى أصوات المد أو الصوت اللين، وهى فى العربية الالف والواو والياء والفتحة والضممة والكسرة.

** الصوائت: هى الاصوات الساكنة.

وسوف يسمعونكم أفضل مما لو كنتم تصرخون، لا سيما إذا اجتهدتم انتباه المتفرج الى مضمون ما تقولون، وجعلتموه يتعمق بنفسه فى معانى كلماتكم. أما فى حالة الصباح التمثيلى، فإن الكلمات الودية، التى تتطلب صوتا خفیفضا، تفقد معناها الداخلى فلا يجد المتفرج فى نفسه ميلا إلى التعمق فى كلام فارغ.

ويقول غوغوركوف متمسكا برأيه:

- أرجو المعلرة من فضلك، إذ لابد للمتفرج من أن يرى أيضا ما يجرى على الخشبة.

- ومن أجل هذا الغرض أيضا ثمة فعل متماسك وجلى ومتراپ ومتطقى ولا سيما إذا اجتهدتم به المتفرج وجعلتموه يتعمق بنفسه فيما يفعلون على الخشبة. أما إذا ناقض الممثل المعنى الداخلى وأخذ يلوح بيديه بلا توقف، ويتخذ وضعيات لا معنى لها. فإنك لن تديم النظر إلى هذا كله، حتى وإن بلغ حدا كبيرا من الجمال، أولا، لأنه لا المتفرج ولا الشخصية فى حاجة الى ذلك، وثانيا، لأن هذه الإشارات والحركات تتكرر دائما فى مثل هذه الحالة من الثوران، وسرعان ما تبعث على السأم. وإنى أقول هذا كله لأبين لكم كيف تبعدنا الخشبة والاداء أمام الجمهور عن التكهيفات الطبيعية، الانسانية، الأصيلة، ونفضيان بنا إلى التكهيف الشرطى التمثيلى المصطنع، ولكن ينبغى أن نطرد هذا التكهيف من المسرح بمختلف السبل وبلا هوادة.

... هام (..) ١٩

قال أركادى نيكولا يفتش فور دخوله الصف:

- لقد حان الوقت لكى نطرح مسألة استخدام الوسائل التقنية فى إيجاد التكهيفات والكشف عنها.

بهذا الاعلان حدد تورتسوف على الفور برنامج حصة اليوم.

- وسأبدأ من التكهيفات اللاواعية.

لسوء الحظ، ما من طرق مباشرة يمكن استخدامها فى مجال اللاوعى، ولذلك يتعين علينا اللجوء إلى الطرق غير المباشرة. ونحن نملك، من أجل ذلك، عناصر جذب كثيرة من شأنها أن تستثير عملية المعاناة. ومتى تمت استثارة المعاناة نشأت حتما عملية الاتصال والتكهيفات الواعية أو اللاواعية.

ما الذى نستطيع عمله أيضا فى ذلك المجال الذى لا ينفذ إليه وعينا؟ نستطيع ألا نقف عائقا فى وجه طبيعتنا، وألا نفسر ميولها الطبيعية. فإذا نجحنا فى التوصل بأنفسنا إلى هذه الحالة الانسانية الطبيعية، فستنطلق المشاعر المرهقة الكامنة فى أعماقنا، وتتحقق العملية الابداعية من تلقاء نفسها. تلك هى لحظات الإلهام التى تتولد خلالها التكيفات بصورة لا واعية، وتتدفق بصورة تبهير المتفرجين بتألقها.

هذا ما أستطيع قوله فى هذا الصدد.

أما فى مجال التكيفات شبه الواعية، فنحن نجد أنفسنا فى ظروف أخرى. حيث يمكننا عمل شيء ما بمساعدة التقنية السيكولوجية. وأقول «شيء ما» لأن امكانياتنا فى هذا المجال أيضا ليست كبيرة. إذ أن تقنيتنا فى الحصول على التكيفات ليست غنية بالوسائل.

وفى حوزتى وسيلة واحدة للبحث عن التكيفات، سأقوم بشرحها لكم عن طريق المثال العملى:

ثم توجه نحو فيليبا مينوفا وسألها:

- أنت تذكرين كيف توصلت إلى منذ أيام لكى أسمع لك بعدم أداء أود «احتراق النقود» مكررة الكلمات ذاتها، ولكن باستخدام تكيفات مختلفة.

حاولى الآن أن تودى ذلك المشهد نفسه على شكل أود، واستخدمى فيه، بصورة واعية أو غير واعية، تكيفات جديدة نضرة غير تلك التى استخدمتها آنذاك وفقدت قوتها ولم تتمكن فيليبا مينوفا من أداء هذه المهمة، وكررت التكيفات القديمة البالية باستثناء تكيفين أو ثلاثة تكيفات لم تستخدمها من قبل.

وعندما أخذ تورسوف على فيليبا مينوفا رثابة أدائها سألتها قائلة:

- ولكن من أين لنا الحصول على تكيفات جديدة على الدوام؟

وبدلا من الإجابة توجه تورسوف نحوى وقال:

- باعتبارك مدون دروسنا بواسطة الاختزال فاكتب العبارات التى سأملئها عليك: الهدوء، الإثارة، ودلالة الخلق، التهكم، السخرية، التعنت، العتاب، تقلب الأهواء، الاحتقار، اليأس، التهديد، الفرح، البشاشة، الشك، الاستغراب، التحنن. ولقد أملى أركادى نيكولايفتش. أيضا عددا كبيرا من الحالات، والأمزجة، والمشاعر الإنسانية، وغير ذلك مما تكونت منه قائمة طويلة. ثم قال لفيليبا مينوفا:

- اغرزي اصبعك في هذه القائمة، واقرئي لنا تلك الكلمة التي تشير عليك بها المصادفة. ولتجعلى من تلك الحالة، التي تدل عليها هذه الكلمة، تكيفا جديدا بالنسبة لك. ونفذت فيليا مينوفا ما طلب منها وقرأت: البشاشة.

فاقترح عليها تورسوف قائلا:

- ادخلي هذه الصيغة الجديدة بدلا من التكييفات التي كنت تستخدمينها، وقومى بتبرير هذا التغيير وسترين أن أداك قد تجدد.

ولقد عثرت فيليا مينوفا بسهولة نسبيا على تبرير البشاشة ودرجتها، بيد أن يوشين أحبط نجاحها وطمى عليه. فقد راح يندندن بطقائه الصوتية الجمهورية السلسة بينما انتعش جسمه البدني وانفجرت أسارير وجهه من جراء بشاشته اللانهائية.

وانخرط الجميع في الضحك.

فقال أركادى نيكولايفتش ملاحظا:

- هذا برهان على صلاحية الصيغة الجديدة لمهمة الإقناع ذاتها.

ثم غرزت فيليا مينوفا اصبعها ثانية في القائمة وقرأت: التعنت. وسرعان ما أقدمت على العمل في إصرار نسائي. بيد أن غوفوركوف هو الذى أحبط نجاحها هذه المرة، إذ لا يمكن أن يجاريه أحد في مجال التعنت.

ولقد قال تورسوف، ملخصا:

- وهذا أيضا مقال جديد على واقعية وسيلتى.

بعد ذلك قام بالتمرين نفسه طلاب آخرون.

- مهما أضفنا إلى هذه القائمة حالات وأمثلة إنسانية جديدة فستظهر صالحة من أجل إضفاء ألوان جديدة من التكييفات مادام سيجرى تبريرها من الداخل. ومن شأن التضادات والمفاجآت الحادة في مجال التكييفات أن تساعدنا فقط في التأثير على الآخرين عندما نعبّر عن حالتنا الروحية. وفي واقع الأمر: لنفرض أنك عدت من عرض مسرحى ترك في نفسك انطباعا مذهلا... إنك لا تجد القول بأن أداء الممثل كان رائعا أو باهرا أو لا يضاوى كافيا للتعبير عما اعتمل في نفسك. وتحتاج إلى التظاهر بأن المسرحية جعلتك متجهما، محطما، منهوك القوى، ساخطا، وبائسا إلى أبعد حدود اليأس، وهذا كله كيما

تعتبر بوساطة ألوان التكييفات هذه غير المتوقعة عن ذروة الغبطة والفرح، فتبدو وكأنك تقول لنفسك فى هذه اللحظات:

«ليأخذهم الشيطان، ليس أروع من أداء هؤلاء السفلة! «أوه ما من سبيل إلى تحمل هذه الغبطة كلها»

وتعتبر هذه الوسيلة فعّالة فى مجال المعاناة الدرامية أو التراجيدية أو غيرهما. وفى واقع الأمر، فى استطاعتكم من أجل تقوية ألوان التكييفات أن تنفجروا فجأة ضاحكين فى أكثر اللحظات مأساوية وكأنما تقولون لأنفسكم: «إنه لما يحدث على الضحك هو ببساطة كيف يتعبنى هذا القدر وعذبنى! «أوه لا يمكن للمرء أن يبكى عندما يبلغ به الهأس هذا الحد، بل عليه أن يكفى بالضحك»

والآن فكروا فيما ينبغي أن يصل إليه جهازكم الوجهى والجسمانى والصوتى من مرونة، ومن قوة تعبير ووضوح ودقة كيما يستجيب إلى جميع دقائق حياة الفنان اللاواعية المرفعة، التى لا يمكن التعبير عنها على الخشبة إلا بصعوبة.

وتجلى فى تكييفات الفنان أرفع ما يمكن أن يحققه وسائله التعبيرية لدى الاتصال.

وهذا يلزمكم بإعداد جسمكم وإيماء وجهكم وصوتكم الإعداد المناسب. وانتى أكفى الآن بالإشارة إلى هذه المسألة إشارة عابرة من حيث علاقتها بدراسة التكيف. فليعمل هذا على توطيد إدراككم العمل الذى تقومون به فى حصص الجمباز والرقص والمبارزة وتهذيب الصوت وغيرها.



وبعد أن انتهى الدرس، وتأهب أركادى نيكولايفتش للخروج، انفرج الستار فجأة، ورأينا على الخشبة «غرفة ضيوف مالوليتكوفا» التى تحبها وقد ازدادت كما لو أن الوقت عيد. لقد علفت ثمة لافتات فى جميع الاتجاهات ومن مختلف المساحات كتب عليها الآتى:

١- الويرة الإيقاعية الداخلية.

٢- الصفات الداخلية المميزة للشخصية.

٣- التماسك والكمال.

٤- الأخلاقيات والانضباط الداخليين.

٥- الجاذبية المسرحية وخاصة الجذب.

٦- المنطق والترابط.

وقال أركادى نيكولايفتش وهو يجمع فيما أعده لنا العزيز إيفان بلاتونوفيتش:

- كثيرة هي اللافقات، ولكن الحديث عنها لن يدوم طويلا في الوقت الحاضر، والسبب في ذلك هو أننا لما ندرس بعد جميع العناصر، والقدرات والمواهب، والمعطيات الفنية الضرورية للعملية الإبداعية الداخلية. مازال ثمة بعض العناصر أيضا. بيد أن السؤال هو: ترى هل يمكنني الحديث عنها الآن، دون أن أحيد عن طريقي الأساسية التي تتلخص في معالجة النظرية وقوانينها الإبداعية انطلاقا من الممارسة العملية والمثال العماني والتجربة الخاصة؟. وفي واقع الأمر: كيف يمكن الآن الحديث عن السرعة الإيقاعية الداخلية، أو عن الصفات الداخلية غير المرئية التي تميز الشخصية؟ كيف يمكنني أن أعرض شروحي مستخدما الفعل بصورة حيانية؟

أليس من الأسهل الانتظار إلى أن تحين تلك المرحلة من المنهاج، حيث سننتقل فيها إلى دراسة ما تراه العين، أي إلى دراسة الوتيرة الإيقاعية الخارجية والصفات الخارجية المرئية؟

عندئذ، سيكون في استطاعتنا دراسة هذين على أساس الفعل الخارجي العياني والإحساس بهما داخليا في الوقت نفسه.

ومن ثم كيف يمكنني الآن أن أتحدث عن التماسك وليس بين أيدينا مسرحية أو دور يتطلب تماسكا في أثناء التعبير المسرحي؟ وهل أستطيع أن أتحدث عن الكمال وليس عندنا ما يحتاج إلى استكمال؟ كذلك كيف يمكننا الحديث عن الأخلاقيات الفنية وغير الفنية وعن الانضباط على خشبة، في أثناء الإبداع، بينما لم يقف معظمكم على خشبة المسرح سوى مرة واحدة في عرض القبول؟

وأخيرا، كيف يمكن الحديث عن الجاذبية المسرحية وخاصة الجذب ما دمتم لما تشعروا بعد بقوتها وتأثيرها على جمهور المتفرجين الصغير؟
وإذن بقي المنطق والترابط.

ولكن، يبدو لى أننى تكلمت عنهما بإفاضة كانت كافية لتبعث فى أنفسكم السأم طوال البرنامج الذى اجتزنناه حتى الآن. فلقد استطعت من خلال ملاحظتى المتتالية بصدهما قول الشيء الكثير عنهما، وأسهب فى الحديث عنهما فى المستقبل أيضا.

وسأله فيوتسوف:

- ومتى حدثتا عنهما؟

فقال أركادى نيكولايفتش مستغرا:

- ماذا تعنى بقولك متى؟ كنت أتكلم عنهما دائما فى كل فرصة سانحة؛ لقد تطرقت فى الحديث إليهما عندما كنا ندرس كلمة «لوه» السحرية والظروف المقترحة حيث كنت أطالب بتحقيق خاصيتى المنطق والترباط فى ابتكارات الخيال، وفى أثناء تنفيذ الأفعال الفيزيولوجية من قبيل عد النقود وليس فى أهدبكم سوى الفراغ. وكذلك كنت أصل بكم إلى تحقيق منطق صارم وترباط فى الأفعال فى أثناء التفهيم المتواصل فى مواضيع الانتباه، وفى تقسيم ذلك المشهد من «براند» إلى وحدات واستخلاص المهيمات منها وتسميتها. ولقد كنت أطلب منكم تحقيق المنطق والترباط أيضا، وعلى نحو صارم، لدى استخدامنا عناصر الجلب جميعها الخ.

ويتنبأنى إحساس الآن بأننى قلت كل ما يحتاجون إلى معرفته حول المنطق والترباط فى المرحلة الأولى، أما ما تبقى فمأسأتمكم حديثى فيه من حين لآخر تبعا للمراحل التى نجتازها فى برامجنا. والآن، هل ترون، بعد كل ما قلناه، ثمة حاجة إلى تخصيص مرحلة دراسة مستقلة للمنطق والترباط؟ إن جلّ ما أخشاه هو أن أحيد عن طريق الممارسة العملية، وأن أجعل الدروس جافة بالاعتماد على البحث النظرى.

تلك هى الأسباب التى تجعلنى الآن أكتفى بتذكيركم على نحو عابر بالعناصر والقدرات والمواهب والمعطيات الضرورية للفن، والتى لما نقم بتفحصها بعد. ولقد ذكرنا إيفان بلاتونوفيتش بهذه العناصر التى نخطينا الحديث عنها كجما يجعل الباقية مكتملة. وسوف نجرب فى البداية كل عنصر من هذه العناصر ونشعر به عمليا، ومن ثم نتعرف عليه من الناحية النظرية أيضا.

هذا كل ما أستطيع أن أقوله لكم فى هذا الصدد.

وبذا نكون قد أنهينا عملنا الطويل فى دراسة العناصر، والقدرات، والمواهب والمعطيات الفنية الداخلية، التى نحتاج إليها فى عملنا الإبداعى.

١٢ - محركات الحياة السيكلوجية

... .. عام (...) ١٩

قال أركادى نيكولايفتش:

- والآن وقد ألقينا نظرة إلى العناصر والقدرات والمصالح ووسائل التقنية السيكلوجية الخاصة بنا، يمكننا القول بأن جهاز إبداعنا الداخلى قد أصبح معنا. ذلك هو الجيش الذى فى استطاعتنا أن نبدأ به العمليات الحربية.

ولكننا بحاجة إلى قواد يسيرون الجيش فى حملته. فمن هم هؤلاء القواد يا ترى؟

فأجاب الطلبة:

- نحن أنفسنا.

- ومن عسى أن يكون هؤلاء: «نحن»؟ أين يوجد هذا الكائن المجهول؟

وأخذ الطلاب يوردون بعض التسميات.

- إنه خيالنا، انتباهنا، شعورنا.

وهتف فيوتسوف مقررا:

- انه الشعور! فهو أهم شيء على الإطلاق من بين الأشياء الرئيسية!

- إننى أوافقك. إذ يكفى أن نحس بالدور حتى تتحول جميع قوانا الروحية إلى الجاهزية القتالية.

وعلى هنا فقد عثرنا على القائد والمبادر ومحرك الابداع الأول والأهم، وأعنى الشعور.

قال أركادى نيكولايفتش ذلك ثم أردف على الفور:

- بيد أن الشعور - لسوء الحظ - صعب المراس ولا يخضع للأوامر. وأنت تعرف هذا بالتجربة. لهذا السبب لا يمكن بدء العمل إذا لم يتنبه الشعور إلى الإبداع من تلقاء نفسه، ولا بد لنا من اللجوء إلى قائد آخر فى طلب المساعدة. فمن هو، يا ترى، هذا الآخر؟

فقال فيوتسوف مقررًا:

- إنه الخيال! لا يمكن الاستغناء عنه ولا بأى حال من الأحوال؟
- تخيل شيئًا ما إذن، ودعنا نرى كيف سيعمل جهازك الإبداعى كله على الفور.
- وما الذى يمكن أن أفعله؟
- من أين لى أن أعرف.

فقال فيوتسوف:

- لابد من مهمة، كلمة «لو» سحرية تكون من القوة بحيث...
- حسنًا، من أين نحصل عليهما؟
فقال غوفوركوف:
- من العقل، أجل، سيوحى بهما العقل.
- إذن فالعقل هو القائد المبادر والمحرك الذى نبحث عنه. فهو يبدأ الإبداع ويوجهه.
وسأل مستفهما:

- وهل يعنى هذا أن الخيال عاجز عن أن يكون قائدا؟
- أنت ترى إنه هو نفسه يحتاج إلى المبادرة والتوجيه.
وهتف فيوتسوف مقررًا:

- الانتباه.
- دعونا ننظر فى الانتباه. ما هى وظيفته؟

وأخذ الطلاب يمدحون وظائفه:

- إنه يساعد الشعور والعقل والخيال والارادة...

وقت أنا أشرح وظيفة الانتباه:

- إن الانتباه يشبه عاكسا ضوئيا يسلط أشعته نحو موضوع يقع عليه الاختيار، ويثير اهتمام افكارنا ومشاعرنا ورغباتنا به.

وسأل تورتسوف:

- ومن الذى يدلنا على هذا الموضوع.

وهنا نأخذ بالتذكر قائلين:

- العقل.

- الخيال.

- الظروف المقترحة.

- المهمات.

- وإذا هذه العناصر هي صاحبة المبادرة وهي المحركات التى تبدأ العمل، فهى التى تدلنا على الموضوع، أما الانتباه، والحالة هذه، فيقتصر عمله على القيام بدور مساعد.

وسألت متعصبا:

- حسنا، ليس الانتباه بقائد. فماذا عساه أن يكون هذا القائد إذن؟

- هيا قوموا بأداء انود «المجنون» ولسوف تتعرفون بأنفسكم على هذا المبادر والمحرك والقائد.

ولزم الطلاب الصمت. ثم راحوا يتبادلون النظرات دون أن يقرروا النهوض. وأخيرا نهض الجميع الواحد تلو الآخر واتجهوا على غير لؤادة منهم نحو خشبة المسرح. ولكن أركادى ليكولا يفتش استوقفهم قائلا:

- شىء رائع! فقد تغلبتم على أنفسكم وهنا يدل على تمتعكم بإرادة ماء، ولكن....

وهتف فيوتسوف مقررًا فى لمح البصر:

- هنا يعنى إنها هي القائد!

- بيد أنكم توجهتم الى الخشبة كمن حكم عليه بالموت ضد إرادتكم. وهذا لا يخلق اهداعا. لا يمكن للبرود الداخلى أن يعث الدفء فى مشاعرنا، وبعيدا عن هذا الدفء لا وجود للمعاناة أو الفن. ولكن، لو أنكم انطلقتم كرجل واحد واعتليتم المنصة بحمية فنية لأمكننا الحديث، عندئذ، عن الإرادة، وبالأحرى عن الإرادة الإبداعية.

وقال غوغوركوف بضجر:

- لن نحصل منا على ذلك أبدا بهذا الأتود الذى سنعناه أشد السأم.

وبحبه أركادى نيكولا يفتش:

- ومع ذلك فسأحاول. هل تعلمون أنه بينما كنتم تتوقعون أن يقتحم المجرى المنزل من المدخل الرئيسى، وإذا به يتسلل إلى المدخل الخلفى، ويحاول أن يقتحم المنزل من هناك؟ إن باب هذا المدخل مهترى ويمكن خله بسهولة. وإذا ما فعل المجنون ذلك، فلن يفوتكم أبدا ترى، ما هى الخطوات التى يمكنكم اتخاذها فى هذه الظروف المقترحة الجديدة؟ واستغرق الطلاب فى التفكير، وتركز انتباههم، وراحوا يتدبرون أمرا ما لحل هذه المشكلة، وأخيرا قرروا إقامة متراس آخر.

وسرعان ما ارتفعت الجلبة والضوضاء. فقد دب الحماس فى نفوس الشباب، والتمعت عيونهم، وخفقت قلوبهم بشدة، باختصار، كان هذا أشبه بما حدث معنا آنذاك عندما قمنا بأداء هنا الأتود للمرة الأولى.

- وإذا عندنا اقترحت عليكم إعادة أداء مشهد «المجنون» حاولتم أن ترغبوا أنفسكم وأن تذهبوا إلى المنصة وتوقظوا فى أنفسكم إرادتكم الإنسانية، إذا صح القول، ضد رغبتكم. بيد أن هذا القسر لم يقربكم بأداء أدواركم.

عندئذ أوحيت لكم بكلمة «لو» وظروف مقترحة جديدة. وعلى أساس ذلك خلقتكم لأنفسكم مهمة جديدة، واتبعتم رغبات جديدة (إرادة) إبداعية ومن ثم أقبلتم على العمل بحماسة وولع. والآن أجيئونى: من كان القائد، أى من هو أول المتدفعين إلى المعركة، وقاد وراءه الجيش كله؟

وأجاب الطلاب:

- أنت!

فقال أركادى نيكولايفتش مصححا:

- وبالأحرى عقلي! بيد أن عقلكم يستطيع أن يقوم بالشئ نفسه ويصبح قائدا في العملية الإبداعية. وإذن، فإن القائد الثاني هو العقل.

ولنبحث الآن، ترى هل ثمة قائد ثالث. دعونا نستذكر جميع العناصر.

فلربما كان هذا القائد هو الإحساس بالصدق وإيماننا به؟ إذا كان هذا صحيحا، فيجب، فور تحققنا من ذلك، أن يبدأ جهازنا الإبداعي كله بالعمل، مثلما يحدث ذلك لدى استشارة الشعور.

وسأل الطلاب:

- وماذا نؤمن؟

- ومن أين لى أن أعرف؟ .. هذا شأنكم أئتم.

فقال باشا ملاحظا:

- يجب أولا أن نخلق «حياة نفس إنسانية» ومن ثم نؤمن بها.

وسأله أركادى نيكولايفتش:

- وعلى ذلك، فإن الإحساس بالصدق والإيمان به ليس هو القائد الذى نبحث عنه.

فهل يمكن أن نجده فى الاتصال والتكيف؟

.. لكى نحقق الاتصال يجب أولا أن نخلق تلك المشاعر والأفكار التى يمكن إيصالها الى الآخرين.

- هذا صحيح. وهذا يعنى أنهما ليسا من القادة!

- الوحدات والمهمات إذن!

فقال أركادى نيكولايفتش شارحا:

- ليست المسألة فيهما، بل فى الرغبات الحية وفى نزوع الإرادة الخالقة للمهمات. فإذا استطاعت هذه الرغبات أو هذا النزوع أن يوقظ جهاز الفنان الإبداعي كله، وأن يوجه حياته السيكلولوجية على الخشبة، فإن...

- فى استطاعته بالطبع!

- فى هذه الحالة نكون قد عثرنا على القائد الثالث، إنه «الارادة». وعلى هذا يكون لدينا ثلاثة قواد، وهم:

وأشار أركادى نيكولا يفتش إلى لافتة معلقة أمامنا، وراح يقرأ العنوان الأول الذى كتب عليها:

العقل، الإرادة، الشعور

هذه هى «محركات حياتنا السيكلوجية».

ورغم أن الدرس قد انتهى، وبدأ الطلاب يتفرقون، فقد بدأ غوفور كوف يجادل قائلاً:

- أرجو الممنوعة، لماذا إذن لم تحدثنا حتى الآن عن دور العقل والإرادة فى الإبداع بينما لم نكن نسمعك تحدثنا سوى عن دور الشعور!

وسأل توريسوف مستفهما:

- وهل تعتقد أنه كان على أن أقول الشيء نفسه بصدد كل من محركات الحياة السيكلوجية؟ هل ترى ذلك؟

- كلا، ولماذا الشيء نفسه؟

- وكيف يكون الأمر على غير ذلك؟ فنحن لا يمكننا أن نفصل بين أعضاء هذا الثالوث، ولذلك عندما نتحدث عن أحدها لابد أن نتطرق بالضرورة للعضوين الآخرين. فهل كنت ستستمع إلى مثل هذا التكرار؟

وفى واقع الأمر، افترضوا أننا أحدثكم عن المهمات الإبداعية، وعن تقسيمها واختيارها وتسميتها النخ، أفلا يسهم الشعور فى هذا العمل؟

وأكد من بقى من الطلبة قائلين:

- إنه يسهم بالتأكيد!

وسألهم أركادى نيكولا يفتش مرة أخرى:

- وهل تكون الإرادة غالبية عن المهمات، ياترى؟
- كلا، بل على العكس من ذلك، إذ تكون صلتها بها مباشرة.
- إذن فقد كنت سأضطر، لدى الحديث عن المهمات، إلى تكرار كل ما قلته عنها تقريباً
فى أثناء حديثى عن الشعور.
وما قولكم فى العقل؟ ترى، ألا يسهم فى خلق المهمات؟
ويقرر الطلاب قائلين:

- إنه يسهم سواء فى عملية التقسيم أو فى عملية تسمية المهمات.
- وإذن كنت سأضطر الى قول الشيء نفسه عن المهمات للمرة الثالثة. ولذلك عليكم أن
تشكروا لى رأفتى، ومحافظتى على وقتكم.

ومع ذلك فثمة شيء من الحقيقة فى مأخذ غوفوركوف. نعم، فأنا أسمح لنفسى ببعض
التمييز إلى جانب الإبداع الانفعالى، وأفعل هذا متعمداً لأن الاتجاهات الفنية الأخرى
كانت تميل أكبر الميل إلى اغفال الشعور.

إن لدينا عدداً كبيراً جداً من الأعمال المسرحية العقلانية، وعدداً أكبر من الممثلين
الذين ينطلقون فى فهم من عقولهم، بينما ينذر جداً أن نلتقى عندنا أعمال إبداعية
انفعالية، حبة وأصيلة. ولقد جعلنى هذا كله أوجه انتباهاً خاصاً للشعور وأجحف العقل
بعضاً من حقه.

ولقد اعتدنا، نحن فناني المسرح الإبداعى، على اعتبار العقل والإرادة والشعور محركات
حياتنا السيكولوجية، ومع مر الزمن توطد ذلك فى وعينا وتكيفت معه وسألنا. بيد أن العلم
قد أدخل فى الآونة الأخيرة بعض التفسيرات المهمة إلى تعريف محركات الحياة
السيكولوجية. فما هو موقفنا نحن فناني المسرح من هذا؟ وأى تبدل تدخله هذه التفسيرات
على تقنيتنا السيكولوجية؟

لا يسعنا الحديث فى هذا الموضوع اليوم. وستطرق إليه فى المحصة المقبلة.

... عام (..) ١٩

حدثنا أركادى نيكولا يفتش اليوم عن تعريف محركات الحياة السيكولوجية العلمى
الجديد.

وبهذا من قراءة العنوان الثانى المكتوب على اللافنة:

التصور، الحكم، الإرادة - الشعور

ثم أردف يقول:

- إن جوهر هذا التعريف هو نفسه جوهر التعريف السابق القديم الذى يتكلم عن العقل والإرادة والشعور التى اعتبرناها محركات حياتنا السيكلوجية.

أما ما يضيفه هذا التعريف الجديد فمن شأنه أن يدقق ما جاء فى التعريف السابق ليس الأ. وبمقارنة كلا التعريفين نجد، قبل كل شىء، إن التصور والحكم يقومان مما بالوظائف الداخلية ذاتها التى كان يقوم بها فى التعريف القديم العقل (الذهن). ولدى التحقق فى تعريف محركات الحياة السيكلوجية الجديد سنرى أن كلمتى «الإرادة» و «الشعور» قد اندمجتا مما فى تعبير «الإرادة - الشعور».

وسأشرح لكم هذا التعليل، والتعليل الآخر من خلال الأمثلة.

لنفرض أنه ما من دروس لديكم اليوم، وتريدون أن تقضوا وقتا ممتعا. فماذا عساكم أن تفعلوا لتحقيق نيتكم هذه؟

عندما لا يستجيب الشعور والإرادة، فإنه لا يبقى أمامنا سوى اللجوء إلى العقل ليجبنا عما يمكننا أن نتصرف فى مثل تلك الحالة. وسأخذ أنا على عاتقى دور العقل فأقترح عليكم قائلا: ما رأيكم أن تقوموا بنزهة فى شوارع المدينة أو فى ضواحيها لتتحركوا قليلا ونشموا الهواء؟

ويرسم لكم البصر، الذى هو أكثر حواسنا الخمس قوة واستجابة، بمساعدة الخيال والرؤى ما ينتظركم، وما يمكن أن يجتذبكم فى نزهتكم المقبلة. وإذا بكم تشاهدون على «شاشتكم» الداخلية شريطا سينمائيا طويلا يصور لكم مختلف المناظر الطبيعية والشوارع ومناطق الضواحي المعروفة الممكنة الخ. وهكذا ينشأ لديكم تصور عن النزهة المقبلة.

وتناقش هذا الاقتراح فتقول فى نفسك: «هنا لا يهرنى اليوم. فالتسكع فى المدينة أمر غير ممتع، ولا تستهوينى الطبيعة فى هذا الطقس الرديء. هنا بالإضافة إلى أننى متعب».

وهكذا ينشأ لديك حكم بصدد التصور. وينصحك العقل: «إذن فستذهب فى المساء إلى المسرح».

واستجابة لهذا الاقتراح يرسم لك خيالك بلمح البصر عددا كبيرا من مشاهد معروفة لديك في المسارح حيث يسترجعها بصرك الداخلي في ذاكرتك بجلاء ووضوح كبيرين. وتعبير من شباك قطع التذاكر حتى صالة المتفرجين في خيالك، وتسترق النظر إلى بعض مشاهد العرض، وتكون لنفسك تصورا عن خطة اليوم الجديدة ومن ثم حكما عليها. ويضطرب لديك هذه المرة، كل من الإرادة والشعور على الفور، ويستجيبان لاقتراح العقل (أى تصورات وأحكامه). ثم تفرعون معا انوار الخطر، وتوقفون جميع العناصر الداخلية.

ثم يردف تورسوف ملخصا: وعلى هذا، فقد بدأتم من العقل (من التصور والحكم) ثم اجتهدتم إلى العمل كلا من الإرادة والشعور.

وبعد فترة صمت طويلة بعض الشيء استطرد تورسوف قائلا:

- ما الذى يفضى إليه بحثنا؟ إنه يستعرض لنا عمل العقل، وشير إلى وظيفتين رئيسيتين من وظائفه: وظيفة الدافع الأول الذى يستدعى عملية خلق التصور، ووظيفة خلق الحكم المنبثقة عن الوظيفة الأولى.

ويفسر لكم هذا الشرح جوهر النصف الأول من تعريف حركات الحياة السيكلوجية الجديد.

وبالتعمق فى النصف الثانى من التعريف الجديد نجد، كما ذكرنا آنفا، إن الإرادة والشعور قد اندمجا فى تعبير واحد هو «الإرادة - الشعور». ترى، ما هو سبب ذلك؟ وسأجيب على هذا مرة أخرى عن طريق الأمثلة. وما عليك إلا أن تتصور المصادفة المفاجئة التالية: لنفرض أنك واقع فى حب فتاة وأنت تعاني من بعدها أنك ما تعاني، دون أن تكون قادرا على تهدئة حبك المستثار. وتصلك رسالة منها تتوسل إليك أن تذهب إليها على جناح السرعة.

وتلهب دعوة محبوبتك هذه مشاعرك على الفور. وتتصادف ذلك مع إرسال المسرح دورا جديدا إليك هو دور «روميو». فتنتعش مواضع كثيرة من مواضع الدور فى داخلك بسهولة، وعلى الفور، بفضل التشابه بين مشاعرك ومشاعر الشخصية المصورة. فمن هو، يا ترى، قائد الإبداع وموجهه فى الحالة الراهنة؟

وأجيب قائلا:

- إنه الشعور بالتأكيد.

- والإرادة؟ ألم تنزع وتسمى فى وقت واحد. وبصورة وثيقة مع الشعور، نحو المحبوبة
وبالأحرى نحو جوليت على الخنبة؟

وقلت موافقا:

- لقد سمعت.

- وإذن فقد كانا قائلين محركين للحياة السيكلوجية، واندمج كل منهما بالآخر فى
العمل المشترك. حاول أن تفصل بينهما. جرب فى أوقات الفراغ أن تكثر على حالة
يتواجد فيها كل من الإرادة والشعور بشكل منفصل، حاول أن تضع خطأ فاصلا
بينهما، وأن تشير إلى بداية أحدهما ونهاية الآخر. أعتقد أننا لا نأت ولا أننا لن ننجح فى
ذلك. وهذا هو سبب دمج الإرادة والشعور فى التعرف العلمى الأخير فى عبارة واحدة
وهى: «الإرادة - الشعور» ومع أننا ندرك - نحن رجال الفن المسرحى - الحقيقة التى
ينطوى عليها هذا التعرف الجديد، وتتنبأ بالفائدة العملية التى سيقدمها لنا فى المستقبل،
فإننا مازلنا عاجزين عن تطبيقه بصورة كاملة. لأن ذلك يحتاج إلى وقت. وسنكتفى
باستخدام التعرف الجديد بصورة جزئية، وبقدر ما نستطيع إدراكه فى الممارسة العملية،
أما فيما تبقى فستطبق مؤقتا، التعرف الذى خبرناه جيدا.

إننى لا أجد مخرجا آخر فى الوقت الحاضر، وبالتالى، أنا مضطر إلى استخدام كلا
التعرفين القديم والجديد تبعا لما يبدو لى أهما أسهل على الاستيعاب فى كل حالة على
انفراد. فإذا بدا لى أن من الأسهل فى لحظة معينة استخدام التعرف القديم، أى عدم شطر
وظيفة العقل، وعدم دمج الإرادة والشعور فى كل واحد، فأننى سأفعل ذلك.

وليصفح عني رجال العلم إزاء هذا التصرف الحر، الذى لا يجد ما يبرره الا فى
اعتبارات عملية محض أعتدى بها فى عملى معكم.

... عام (..) ١٩

قال أركادى نيكولايفتش:

- وإذن، فإن العقل والإرادة والشعور، أو التصور والحكم والإرادة - الشعور حسب التعرف
الجديد، هى التى تقوم بدور القيادة فى العملية الإبداعية.

وبعزز هذا الدور كون كل محرك من محركات الحياة السيكلوجية هو عنصر جذب
بالنسبة للآخر، وبحفز المضمون الآخرين فى الثالوث إلى الإبداع. بالإضافة إلى ذلك، لا

يستطيع كل من العقل والإرادة والشعور أن يتواجد بمفرده ولذاته، دون دعم متبادل، ولذلك فهي تعمل دائما معا، وفي وقت واحد، ومن خلال اتصال وثيق متبادل بينها. وهذا أيضا يبرز من أهمية محركات الحياة السيكلوجية ودورها القائد زائدة كبيرة.

وعندما نشرك عقلا في الإبداع فاننا نجتذب في الوقت نفسه، إرادتنا وشعورنا إلى هذا الإبداع. أما إذا تكلمنا باللغة الجديدة التي يفترضها التعريف الجديد، فاننا نقول: عندما نتصور شيئا ما، فإن هذا يستدعي بشكل طبيعي حكما على هذا التصور. ويجذب كل من التصور والحكم الإرادة - الشعور إلى العمل.

ونحن لا نستطيع أن نهدع بحرية وصدق وعفوية وبشكل عضوي، أي باسمنا نحن في الظروف المقترحة وليس باسم شخص آخر، إلا عندما تتعاون جميع محركات حياتنا السيكلوجية من خلال العمل المشترك.

وفي واقع الأمر: نرى هل يكتفى الفنان الاصيل عندما يلقي مونولوج (هاملت) أن «نكون أو لا نكون» بقراءة أفكار المؤلف قراءة تقريرية شكلية، وتنفيذ الأفعال الخارجية التي يملئها عليه المخرج؟ كلا، إنه يطل أكثر من ذلك بكثير ويضع ذاته في كلمات الدور: إنه يضع تصورات عن الحياة، وروحه، وشعوره الحي، وإرادته.

فالفنان في هذه اللحظات إنما يستثار بذكريات من حياته الخاصة الشبيهة بحياته الدور وأفكاره ومشاعره.

هذا الفنان لا يتكلم باسم (هاملت) غير موجود على خشبة المسرح، بل باسمه هو بعد أن يضع نفسه في ظروف المسرحية المقترحة، وتصبح أفكار الشخصية ومشاعرها، وتصوراتها، وأحكامها، أفكار الممثل نفسه ومشاعره وتصوراته وأحكامه. ومن ثمة لا ينطق هذا الفنان الكلمات لكي يسمع الآخرون نصف الدور ويفهموه وحسب، بل لكي يشعر المتفرجون بعلاقته الداخلية بما يقول، ويروغوا فيما ترغب فيه إرادته الإبداعية.

عندئذ تتوحد جميع محركات حياتنا السيكلوجية ويصبح أحدها مرتبطا بالآخر. ويحل هذا الارتباط، وبالأحرى هذا التأثير المتبادل والصلة الوثيقة بين قوة إبداعية وأخرى، أهمية كبيرة في عملنا، ومن الخطأ ألا نستفيد من ذلك في تحقيق أهدافنا العملية.

ومن هنا تأتي أهمية التقنية السيكلوجية الملائمة.

ويمكن أساس هذه التقنية فى حفز كل عضو من أعضاء الثلاث، وجميع عناصر جهاز الفنان الإبداعي إلى العمل بصورة طبيعية وعفوية، ومن خلال التأثير المتبادل بين أعضاء هذا الثلاث.

وفى بعض الأحيان، تعمل محركات الحياة السيكولوجية تلقائيا، بصورة فورية، فجائية، لا واهية ولا إزادية. فى هذه الظروف العرضية الموائية يجب أن نستسلم لنشاط محركات حياتنا السيكولوجية الإبداعي الطبيعي. ولكن كيف يجب أن نتصرف عندما لا يستجيب العقل والإرادة والشعور لنداء الفنان الإبداعي؟

فى هذه الاحوال يجب الانتفاع من عناصر الجذب. فهى لا توجد فى كل عنصر وحسب، بل فى كل محرك من محركات الحياة السيكولوجية ايضا.

وعليكم ألا تستثمروا جميع المحركات دفعة واحدة، بل حددوا واحدا منها. ولنفرض أنكم تريدون استثارة العقل أولا، لأنه أكثر استجابة وطواعية من المحركين الآخرين ويخضع للأوامر فى سر وسهولة، فيطلقى الفنان، فى هذه الحالة، تصورا مناسباً من فكرة النص الشكلية، وشرع فى رؤية ما تتكلم عنه الكلمات.

يستدعى التصور بدوره حكما مناسباً خاصا. وهذان يخلقان معا فكرة حية، غير شكلية، ناهضة بالتصورات، وقادرة على تنبيه الإرادة - الشعور بصورة طبيعية.

ولقد سبق أن رأينا فى ممارستنا القصيرة أمثلة كثيرة تبين هذه العملية. ويكفى أن تذكرنا كيف يهتشم الحياة فى أتود «المجنون» بعد أن سمعتم منه أشد السأم. فقد ابتكر العقل أفكارا مبتدعة: كلمات «لوه» وظروفا مقترحة، وخلقت هذه تصورات وأحكاما مثيرة، ومن ثم عملت جميعها على إيقاف الإرادة - الشعور. وفى النتيجة، قمتم بأداء الأتود ببراعة. إننى أعتبر هذه الحالة مثالا جيدا للمبادرة التى يقوم بها العقل فى أثناء استثارة العملية الإبداعية.

على أنه فى استطاعتنا أن نعالج المسرحية، أو الأتود والدور، بطرق أخرى، وبالأحرى انطلاقا من الشعور رغم أنه جامع ومقلب الأطوار.

فاذا استجابت العاطفة للنداء على الفور، فتلك سعادة عظيمة. لأن الأمور، عندئذ، منتظمة تلقائيا، وبصورة طبيعية: فيظهر التصور، وينشأ الحكم بصده، وكلاهما يوقظان الإرادة. وتعتبر آخر، تعمل محركات حياتنا السيكولوجية على الفور انطلاقا من الشعور.

ولكن ما العمل عندما لا يحدث هذا تلقائياً. فلا يستجيب الشعور للنداء ويظل خاملاً؟
عندئذ، يجب التوجه إلى المحرك الأقرب وهو الإرادة.

ما هو عنصر الجذب الذى نلجأ إليه لإيقاظ العاطفة النائمة؟

مع مرور الزمن، ستعرفون أن عنصر الجذب والاستثارة هنا، هو الوتيرة الإيقاعية.

وعنى أماننا أن نجيب على سؤال:

كيف نحفز الإرادة النائمة إلى الابداع، كيف نحفزها إلى الفعل الإبداعي؟

وقلت مذكراً:

- بواسطة المهمة، فهى تؤثر بصورة مباشرة على الرغبة الإبداعية، وبالأحرى على الإرادة.

- إن ذلك يتوقف على نوع المهمة، فإذا لم تكن تتسم بالجاذبية، فلن يكون لها أى تأثير.
وسنضطر إلى تقريب هذه المهمة من روح الفنان بطرق اصطناعية لانعاشها، وجعلها
مهمة شيقة ومثيرة. أما المهمة الجذابة، فعلى العكس من ذلك، إذ تتمتع بقوة تأثير مباشر
وفورى. ولكن ... ليس على الإرادة. إذ أن مجال تأثير الولوج الفنى هو العاطفة أولاً،
وليس الرغبة، ولهذا يؤثر هذا الولوج على الشعور بشكل مباشر. فى الإبداع، يجب أن نولع
وأن نشعر أولاً، ومن ثم أن نريد أو نرغب. لهذا السبب نضطر إلى الاعتراف بأن تأثير
المهمة على الإرادة هو تأثير غير مباشر.

وقال غوغور كوف محاولاً اصطفاة تورسوف:

- ولكنك تفضلت وقلت لنا إن الإرادة لا تنفصل عن الشعور حسب التعريف الجديد.
وهذا يعنى أنه إذا كانت المهمة تؤثر على الشعور، فمن الطبيعى أنها توقف الإرادة أيضاً
فى الوقت نفسه.

- بالضبط! فالإرادة - الشعور هى ذات وجهين. حيث تطفى، فى بعض الحالات العاطفة
على الرغبة، وفى حالات أخرى، تطفى الرغبة، وإن كانت قسرية، على العاطفة. ونتيجة
لذلك يؤثر بعض المهمات على الإرادة أكثر مما يؤثر على الشعور، بينما يقوى بعضهم
الأخر الشعور على حساب الإرادة.

ولكن.. مهما يكن من امر، وسواء كان التأثير مباشراً أو غير مباشر، فإن للمهمة تأثيراً
على ارادتنا، وهى عنصر جذب ممتاز وعامل من عوامل إثارة الرغبة الإبداعية التى تواظب
على استخدامها.

وبعد فاصل صمت قصير استطرد أركادى نيكولايفتش يقول:

- ونؤكد صحة الاعتقاد بأن محركات حياتنا السيكلوجية هي العقل (التصور والحكم) والإرادة والشعور الطبيعية ذاتها، التي غالبا ما تخلق شخصيات فردية ذات طبيعة فنية إنفعالية، أو إرادية، أو ذهنية.

فالممثلون من الطراز الأول، وهم هؤلاء الذين يطنى لديهم الشعور على الإرادة والعقل، يبرزون الناحية الانفعالية عندما يؤدون دور «روميو» أو دور «عطيل».

والممثلون من الطراز الثاني، وهم هؤلاء الذين تطنى الإرادة على الشعور والعقل في عملهم الإبداعي، يؤكدون على حبهم للرفعة أو على رغبتهم الدينية عندما يؤدون دور «ماكبث» أو دور «براند».

أما الممثلون من الطراز الثالث، وهم أولئك الذين يطنى العقل على الشعور والإرادة في طبيعتهم الإبداعية، عندما يؤدون دور (هاملت) أو دور (ناتان الحكيم) فإنهم يضافون على هذين الدورين مساحة ذهنية عقلانية أكثر مما يجب بشكل لا إرادي. بيد أنه لا يجب أن نقضى سيطرة أى من محركات حياتنا السيكلوجية الثلاثة على المحركين الآخرين. إذ لا بد من تحقيق تناسب متسجم بين قوانا الروحية المحركة.

وأنتم ترون أن الفن يعترف بطراز الإبداع الثلاثة: الانفعالي والإرادي والذهني، حيث يقوم الشعور أو الإرادة أو العقل بدور قيادي.

والعمل الوحيد الذي نرفضه هو ذلك العمل المنطلق من التقدير التمثيلي الجاف، حيث تعتبر هذا النوع من الأداء باردا وعقلانيا.

وبعد فاصل صمت مهيب ثم يختتم أركادى نيكولايفتش الدرس بالخطاب التالي:

- أنتم الآن أرباء، فقد وضعت تحت تصرفكم مجموعة كبيرة من العناصر يمكنكم بمساعدتها معاناة «حياة النفس الإنسانية» في أى دور من الأدوار. تلك هي عندكم الداخلية وجيشكم المقاتل في سبيل التقدم الإبداعي. هذا، بالإضافة إلى أنكم قد عثرتم في أنفسكم على ثلاثة قوادى في استطاعتهم أن يقودوا أفواجهم المحاربة الى المعركة وهنا إنجاز عظيم، أعتكم عليه!

١٣. خط الحياة السيكولوجية

... عام (..) ١٩

- والآن ها هي ذى الأفواج مجهزة قتالها، واحل القواد مراكزهم! وإذن يمكن الانطلاق!
- كيف؟

- تصوروا أننا قررنا اخراج مسرحية رائعة يقوم فيها كل منكم بدور متائق. فماذا كان
يمكن أن تفعلوا عند عودتكم من المسرح إلى البيت، بعد القراءة الأولى؟
فقال فيونتسوف:

- سأقوم بأداء دورى!

وقال بوشين إنه سيمعن التفكير فى دوره. وقالت مالوليتكوفا إنها ستجلس فى زاوية من
زوايا البيت وتحاول أن «تشره». أما أنا، بعد أن تعلمت شيئا من تجربة عرض القبول القاسية،
فقد كان يمكن أن أمسك عن هذه الإغراءات الخطرة، وأبدأ من كلمة «لوه السحرة وغير
السحرة، والظروف المقترحة، ومختلف التخييلات الأخرى. أما باشا، فقال إنه كان يمكن
أن يقسم دوره إلى وحدات.

فقال تورسوف:

- باختصار. كان كل واحد منكم يحاول، بطريقة أو بأخرى، أن ينفذ إلى مخ الدور، وقلبه،
ورغبائه، وأن يوقظ فى ذاكرته الانفعالية ذكريات مشابهة، وأن يكون تصورا عن حياة
الشخصية المصورة وحكما فيها، وأن يجتذب الارادة - الشعور. وبعبارة أخرى، كان

يمكنكم أن تمدوا ملامس روحكم لتتحسسوا بها روح الدور، وتسعوا إليه بواسطة
محركات حياتكم السيكولوجية.

ولا يستطيع عقل الفنان وإرادته وشعوره أن يحيطوا معا، وعلى الفور، بجوهر المسرحية
الجديدة، فتستثار بهذا الجوهر إبداعها وتخلق الحالة الداخلية الضرورية للعمل، إلا في
حالات نادرة.

أما ما يحدث في أغلب الأحيان، فهو أن ذهن الفنان (عقله) يستوعب النص فقط
استيعابا معينا، ثم يحاط هذا النص جزئياً بالعاطفة (الشعور) ويصبح قادراً على استدعاء
الاندفاعات الرغبة (الإرادة) الغامضة والمختزاة.

وإذا حاولنا أن نمبر عن ذلك بالاعتماد على التعريف الجديد، فنقول إنه تنشأ لدى
الفنان، في مرحلة التعرف بمؤلف الشاعر الابتدائية، تصورات غامضة وحكم سطحي يصدد
المسرحية. وتستجيب الإرادة - الشعور للانطباعات الأولية استجابة جزئية متردة، ثم ينشأ
إحساس داخلي «عام» بحياة الدور.

ولا يمكننا أن نتوقع نتيجة أخرى في الوقت الحاضر مادام الفنان يفهم مغزى حياة
الدور فهما عاما. وفي أغلب الأحيان، ولا يستطيع أن يتعمق في الجوهر الداخلي إلا بعد
عمل طويل وبذل مزيد من الجهد في دراسة المسرحية، وبعد أن يقطع تلك الطرق الإبداعية
التي سار عليها المؤلف نفسه.

ولكن يحدث ألا يستوعب عقل الفنان النص لدى القراءة الأولى، فلا يستجيب كل
من الإرادة والشعور إلى هذا النص، ولا ينشأ أى تصور أو حكم يصدد المسرحية المقروءة.
وهذا كثيرا ما يحدث لدى تعرفنا الأول بمسرحية انطباعية أو رمزية.

وعندئذ، سيضطر الفنان إلى إستعارة أحكام الآخرين، كما يستوعب بمساعدتها النص
ويجهد في النفاذ إلى أعماقه. وعن طريق العمل الدؤوب ينشأ لديه أخيرا تصور ضعيف
وحكم غير مستقل، يمكن تطويرهما فيما بعد بصورة تدريجية. وفي النتيجة، ينجح الفنان،
بهذا القدر أو ذاك، في اجتذاب إرادته - شعوره، وبالتالي، جميع محركات حياته
السيكولوجية إلى العمل.

وفي المرحلة الأولى، عندما لا يكون الهدف قد اتضح بعد، تكون تيارات سعى محركات
الحياة السيكولوجية غير المربّية في حالة جنينية، حيث تستدعى بعض اللحظات التي التقطها
الفنان في أثناء تعرفه الأول بالمسرحية دقات قوية من هذا السعى.

وتظهر الفكرة والرغبات على دفعات فتتأثر تارة وتنقطع، ثم تتولد من جديد وتختفى مرة أخرى.

ولو أننا رسمنا رسماً بيانياً لهذه الخطوط المنطلقة من محركات الحياة السيكلوجية، لكان ذلك أشبه بشرط، وقطع، ومزق صغيرة من الخطوط.

وتنتظم خطوط السعى هذه بصورة تدريجية بازدياد تعرفنا بالدور، ونعمقنا في هدفه الأساسي.

وهكذا، يصبح في الإمكان أن نتحدث عن نشوء بداية الفن والإبداع.

- ولم عندئذ فقط؟

وبدلاً من الإجابة شرع أركادى نيكولايفتش فجأة، وبصورة غير متوقعة، يحرك ذراعيه، ورأسه، وجسمه كله. ومن ثم سألتنا:

- هل يمكنكم أن تسموا حركتي هذه رقصاً؟

فأجبنا بالنفي.

بعد ذلك أخذ أركادى نيكولايفتش يقوم، وهو جالس، بمختلف الحركات الممكنة التي كانت تنساب الواحدة تلو الأخرى في تتابع متصل.

وسألتنا:

- وهل يمكن أن ينشأ رقص ما من هذه الحركات؟

فأجبنا بصوت واحد:

- يمكن.

- ثم بدأ أركادى نيكولايفتش يردد أنغاماً لا رابطة بينها تاركانا بين الواحدة والأخرى فترة طويلة من الصمت، ثم سألتنا:

- وهل يمكنكم أن تسموا هذا غناء؟

- لا.

- وهذه؟

ورفع عقيرته بنغمات رنانة راحت تنساب الواحدة تلو الأخرى في انسجام جميل.

- ممكن.

لم أأخذ أركادى نيكولا يفتش يلمطخ صفحة من الورق بخطوط لا صلة بينها، وشروط ونقط ومنحنيات يرسلها كيفما اتفق، وسألنا:

- وهل فى استطاعتكم أن تسموا هذا رسما؟
- لا.

- وهل يمكن أن نصنع رسما من هذه الخطوط؟

ورسم أركادى نيكولا يفتش عددا من الخطوط الطويلة المنحنية الجميلة.

- ممكن!

- ألا ترون، والحالة هذه، إن الفن، كل فن، يحتاج أولا، وقبل كل شيء، إلى خط متواصل؟

- طبعا!

- وفيما أيضا يحتاج إلى هذا الخط المتواصل. وهنا ما جعلنى أقول لكم إنه لا يمكن الحديث عن الفن إلا عندما تنتظم خطوط سعى المحركات، أى عندما تصبح متواصلة. ووجد غروفوركوف موضعا للانتقاد، فقال:

- أرجو الملعرة، ولكن، هل يمكن أن يوجد فى الحياة، وبصورة خاصة على خشبة المسرح، خط متواصل لا ينقطع لحظة واحدة.

فقال تورسوف موضعا:

- يمكن لهذا الخط أن يوجد، ولكن ليس لدى الإنسان الطبيعي، بل فى الإنسان المجنون، ويسمى هذا الخط بـ *Idée fixe** أما بالنسبة للأصحاء من الناس، فإن بعض الانقطاعات فى الخط يعتبر شيئا طبيعيا ولا بد منه. هذا ما يبدو لنا على أقل تقدير، على أن الإنسان لا يموت فى لحظات الانقطاع. إنه يظل حيا، ولذا، فإن خط حياة من نوع ما يستأنف امتداده.

- وما هو هذا الخط؟

* (*idée fixe* فرنسى) وتعنى: الفكرة الثابتة أو الملائمة.

- اسألوا العلماء فى هذا الصدد. أما نحن، فلتتفق من الآن فصاعدا على أن نعتبر ذلك الخط الذى تحدث فيه بعض الانقطاعات القصيرة الضرورية بالنسبة للإنسان خطا طبيعيا متواصلا.

وفى نهاية الحصة قال لنا أركادى نيكولا يفتش إننا لا نحتاج الى خط متواصل واحد، بل الى عدد من الخطوط، وبالأحرى، إلى خطوط كل من ابتداع الخيال، والانتباه، والمواضيع، والمنطق والترابط، والإيمان، والذكريات الانفعالية، والاتصال، والتكيفات وغير ذلك من خطوط العناصر الضرورية فى أثناء عملية الخلق.

إذا انقطع خط الفعل على الخشبة، فإن هذا يعنى توقف الدور، أو المسرحية، أو العرض المسرحى، أما إذا حدث هذا الانقطاع فى خط محركات الحياة السيكلوجية، كأن يحدث فى خط الفكرة (العقل) فإن الإنسان - الفنان لا يعود قادرا على أن يكون لنفسه تصورا عما تقوله كلمات النص ولا حكما فيما تقول، وبالتالي لن يفهم ما يفعله أو يقوله فى دوره على الخشبة. وأما إذا توقف خط الارادة - الشعور، فإن الإنسان - الفنان بدوره سيكفان عن الرغبة والمعاناة.

إن الإنسان - الفنان، والإنسان - الدور يعيشان بوساطة هذه الخطوط كلها على الخشبة دون انقطاع تقريبا. وذلك هو ما يهب الشخصية التى يصورها الفنان الحياة والحركة. وما أن تنقطع تلك الخطوط حتى تتوقف حياة الدور وحل به الشلل أو الموت. ومع ولادة الخط ينتعش الدور مرة أخرى.

يبد أن هذا التناوب بين الموت والانتعاش ليس شيئا طبيعيا. فالدور يحتاج إلى حياة مستمرة وخط يكاد يكون متواصلا.

... عام (..) ١٩

قال أركادى نيكولا يفتش اليوم:

- لقد وافقتم معى فى الحصة الأخيرة على أنه لا بد للفن الدرامى، أو لأى فن آخر، من أن يتوافر فيه، قبل كل شئ، خط متواصل ممتد. فهل تريدون أن أريكم كيف ينشأ هذا الخط.

وهتف الطلاب قائلين:

- بالتأكيد.

والتفت إلى فيوتسوف وقال له:

- اسرد لى كيف أمضيت صباح اليوم منذ لحظة استيقاظك؟

وأخذ زميلنا الذى لا يهدأ يركز انتباهه ويفكر مليا بصورة تبعث على الضحك كيما يجب على هذا السؤال. ولكنه لم ينجح فى توجيه انتباهه إلى الماضى، وعند ذلك قدم إليه أركادى نيكولا يفتش النصيحة التالية لكى يمينه.

- لكى تتذكر الماضى لا تنطلق منه الى أمام فى اتجاه الحاضر، بل ارجع إلى وراء منطلقا من الحاضر فى اتجاه الماضى الذى تذكره. فمن الأسهل أن تعود إلى وراء ولاسيما عندما يدور الحديث عن ماضى قريب.

ولم يدرك فيوتسوف على الفور الطريقة التى يتم بها ذلك، فخف أركادى نيكولا يفتش إلى مساعدته قائلا:

- نحن الآن نتحدث معك هنا فى الصف، فماذا فعلت قبل ذلك؟
- غيرت ملابسى.

- تغيير ملابسك عملية مستقلة قصيرة. وهى تنطوى على لحظات قصيرة من الرغبة والسعى والفعل، وغير ذلك مما لا يمكن تحقيق المهمة بمعزل عنه. ولقد ترك تغيير ملابسك فى ذاكرتك انطباعا عن خط قصير من حياتك. وبقدر ما تعثر على هذه المهمات، تنهض أماننا عمليات تنفيذ هذه المهمات، وترسم خطوط قصيرة من حياة الدور، فمثلا: ماذا حدث قبل أن تغير ملابسك؟

- كنت فى درس المبارزة ودرس الجمباز.

- وقبل ذلك؟

- دخلت سيجارة فى (البوفيه).

- وقبل ذلك؟

- كنت فى درس الغناء.

وقال أركادى نيكولا يفتش ملاحظاً:

- هذه كلها خطوط قصيرة من حياتك ولقد تركت أثراً في ذاكرتك. وهكذا اقترب فيوتنسوف وهو يعود بذاكرته إلى وراء أكثر فأكثر، من اللحظة التي استيقظ فيها وبدأ يومه.

- لقد حصلنا على صف طويل من خطوط الحياة القصيرة التي عشتها اليوم في النصف الأول من النهار، ابتداء من لحظة استيقاظك، وانتهاء باللحظة الحاضرة. ولقد تركت هذه الخطوط أثراً في ذاكرتك.

ثم أردف أركادى نيكولا يفتش يقترح قائلاً: ولكي تثبت لديك هذه الخطوط على نحو أفضل، كرر العمل الذي قمت به الآن عدداً من المرات، وبالترتيب نفسه.

واعترف أركادى نيكولا يفتش بعد أن تم ذلك بأن فيوتنسوف لم يشعر بما مضى من النهار وحسب، بل نجح في تثبيته أيضاً.

- والآن، كرر هذا العمل في تذكر الماضي القريب عدداً من المرات، ولكن الاتجاه العاكس، أى ابتداء من لحظة الاستيقاظ، لتصل إلى اللحظة التي تمنيتها الآن. وقد فعل فيوتنسوف ذلك أيضاً عدداً من المرات.

وتوجه أركادى نيكولا يفتش إليه بقوله:

- والآن قل لي إن كنت تشعر بأن جميع هذه الذكريات والعمل الذي قمت به، قد تركا في نفسك أثراً ما على شكل تصور ذهني أو شعوري، أو غير ذلك من التصورات حول خط حياة طويل بعض الشيء عشته في يومك الحاضر. خط لم ينسج من تذكر أفعال وتصرفات معينة قمت بها في الماضي القريب وحسب، بل من عدد من المشاعر والأفكار والأحاسيس وغير ذلك من مما عانته أيضاً؟

ولم يستطع فيوتنسوف أن يفهم سؤال تورنسوف. فأخناه نحن الطلاب، نشرحه له.

- المقصود أنه إذا القيت نظرة إلى وراء، فإنك ستتذكر عدداً كبيراً من الأعمال اليومية العادية المعروفة جيداً، والتي تتعاقب في ترابط مألوف. فإذا شحذت انتباهك أكثر، وركزت على الماضي القريب، فإنك لن تتذكر خط الحياة الخارجي في نهار يومك وحسب، بل خطها الداخلي أيضاً. وهو يترك أثراً غامضاً، ويمتد وراءنا كذيل ثوب مرسل.

ولم يثبت فيوتسوف بكلمة، وهذا أن الأمر قد اعتلط عليه تماما، فتركه أركادى
نيكولا يفتش وتوجه نحوى قائلا:

- لقد فهمت أنت كيف يتم إنعاش النصف الأول من خط الحياة في اليوم الحاضر، فقم
الآن بالشيء نفسه، ولكن في النصف الثاني الذي لما يأت بعد.
وسألت مستفهما:

- وكيف لي أن أعرف ماذا سيحدث لي في المستقبل القريب؟

- ألا تعرف أن لديك حصصا أخرى بعد هذه الحصة، وأنتك ستذهب، بعد ذلك، إلى
المبيت، وتتناول طعام الغداء؟ ثم ألا تنوى أن تفعل شيئا هذا المساء، كأن تقوم
بزيارة بعض المعارف، أو ترناد مسرحا أو سينما أو قاعة محاضرات؟ إنك لا تعرف إذا
كان سيتحقق ما تتوى القيام به أم لا، ولكنك تستطيع أن تفترض بأنك ستفعل
ذلك.

وقلت موافقا:

- بالتأكيد.

- وإذن فهذا يعنى أن لديك فكرة ما عما يمكن أن تقوم به في بقية اليوم! ألا تشعر بخط
المستقبل المتواصل الذى يمتد بعيدا بما يحمله من مشاغل وواجبات وأفراح وألراح تؤثر
على مزاجك الحالى لدى التفكير بها.

وثمة حركة أيضا في توقعنا لما سيحدث في المستقبل. حيث توجد الحركة يرسم خط
حياة من نوع ما. ألا تشعر بهذا الخط عندما تفكر فيما ينتظرك؟

- إننى أشعر بهذا الذى تتحدث عنه بالتأكيد.

- أوصِل هذا الخط بالخط السابق، وخذ في اعتبارك الحاضر، وستحصل على خط واحد
متكامل ومتواصل يمتد من الماضى، خلال الحاضر، إلى المستقبل. وذلك من لحظة
استيقاظك فى الصباح إلى أن تغمض عينيك فى الليل. فهل تدرك الآن كيف تتصل
الخطوط الصغيرة المتفرقة وتكون خطا واحدا كبيرا تمثل حياة يوم بأكمله. واستطرد
أركادى نيكولا يفتش يقول:

- والآن أفرض أنك كلفت بتحضير دور (عطيل) خلال أسبوع واحد. ألا تشعر بأن حياتك كلها يمكن أن تفضى وخلال هذه المدة، إلى شيء واحد وهو أن تنجز هذه المهمة الصعبة جدا بصورة مشرفة، وأن تستحوذ عليك هذه الحياة طوال تلك الأيام السبعة، وأن يسيطر عليك خلالها هم واحد، هو اجتياز العرض المسرحي المريب.

وقلت موافقا:

- بالتأكيد.

وسأل تورسوف متقصيا:

- ألا تشعر أيضا أن هذه الحياة التي حددتها تنطوي على خط حياة أطول مما في المثال السابق، وهو خط حياة أسبوع كامل يكرس لتحضير دور عطيل؟ وما دام يوجد خط يوم أو أسبوع فلم لا يكون ثمة أيضا خط شهر أو سنة، بل خط حياة كاملة.

وتتكون هذه الخطوط الكبيرة من اتصال كثرة من الخطوط الصغيرة أيضا.

وهذا بالضبط ما يحدث في كل مسرحية ودور. فثمة أيضا تنشأ الخطوط الكبيرة من اتصال الخطوط الصغيرة، وفي استطاعتها أن تشمل على الخشبة فترات مختلفة من زمن اليوم أو الأسبوع أو الشهر أو السنة أو الحياة بأكملها.

وتنسج الحياة ذاتها هذا الخط في الواقع الحقيقي، أما في المسرحية فيخلفه الشاعر باهتداعه الفني القريب من الصديق.

يبد أنه لا يعطينا خط حياة الدور بصورة شاملة ومستمرة، بل على نحو جزئي مصحوب بانقطاعات كبيرة.

وسألته:

- وما السبب في ذلك؟

- لقد قلنا سابقا إن الكاتب الدرامي لا يعطينا مجمل حياة المسرحية والدور، بل يكتفى بتصوير تلك الأجزاء التي يدفع بها إلى خشبة المسرح وتجرى على المنصة. إنه لا يرسم كثيرا مما يجري خارج المناظر التي تصور مكان المسرحية على الخشبة. وفي كثير من الأحيان، يصمت عما يجري خلف الكواليس، وبالأحرى عما يستدعي تصريف الشخصيات على الخشبة، وعلينا نحن أن نكمل باهتداعات خيالنا ما لم يستكمل المؤلف

خلقه فى نسخة المسرحية المطبوعة. وإن لم نفعل هذا، فلن نجد أماننا على الخشبة «حياة نفس إنسانية» شاملة يخلقها الفنان فى دوره، بل أشلاء هذه الحياة وتشتت منها. فالمعاناة انما تحتاج إلى خط حياة شامل (نسبيا) يمر عبر الدور والمسرحية.

ولا يجوز أن يغفل شيء ما أو يسقط من خط حياة الدور سواء على الخشبة أو خلف الكواليس، لأن ذلك يمزق حياة الشخصية المصورة ويخلق فيها فراغات لا حياة فيها، حيث يجرى ملء هذه الفراغات بأفكار الإنسان - الفنان نفسه وبمشاعره التى لا تمت بصلة الى ما يتم أدائه وهذا ما يحيد به عن طريق الصواب، ويضعه فى مجال حياته الخاصة.

افرض أنك تؤدى أدوار «احتراق النقود»، وأنت تقود خط حياة الدور بصورة حسنة، فتذهب تلبية لنداء زوجتك إلى غرفة الطعام لتمتع ناظر بك برؤى ابنك وهو يستحم. بيد أنك ما أن تصل إلى هناك حتى تلتقى بأحد معارفك وقد وصل لتوه من سفر بعيد، وتسلل إلى خلف الكواليس، حيث يخبرك بحادثة مسلية جدا وقعت لأحد أقاربك. ولكنك تبتعد عن الضحك وتعود إلى الخشبة لأداء مشهد احتراق النقود وفواصل «التوقف التراجيدي عن الفعل».

أنت نفسك تدرك أن ادخال مثل هذه الحواشي فى خط الدور ليس فى صالح هذا الأخير، ولا يقدم لك أية مساعدة. وإذن لا يجوز قطع خط الدور وراء الكواليس أيضا. على أن كثيرا من الممثلين لا يستطيعون أن يؤدوا دورا خلف الكواليس من أجل أنفسهم. حسنا، يمكنهم ألا يفعلوا ذلك، ولكن عليهم أن يفكروا فيما حساهم أن يتصرفوا اليوم لو أنهم وجدوا أنفسهم فى ظروف الشخصية المصورة؟ إن الإجابة على هذا السؤال، وغيره من الاسئلة المتعلقة بالدور، أمر ملزم لكل فنان وفى كل عرض مسرحي، فالفنان يأبى الى المسرح ويظهر أمام الجمهور من أجل هذا الفرض. فإذا هو غادر المسرح دون أن يجيب على هذا السؤال الملزم بالنسبة له، فذلك يعنى أنه لم يقم بواجبه.

... عام (..) ١٩

بدأ أركادى نيكولا يفتش الحصة بأن طلب من الجميع صعود الخشبة، والجلوس فى غرفة ضيوف مالوليتكوفيا جلسة مرهقة، والحديث ثمة عن أى شيء يخطر على بال كل منهم.

وقد جلس بعض الطلاب حول الطاولة المستديرة، وجلس الآخرون بجانب الجدار تحت المصابيح الكهربائية المثبتة به. وكان رحمانوف يتفوق على الجميع بكثرة الحركة، وهذا ما جعلنا نستنتج أنه سيتم الآن استعراض أحد مبتكراته الجديدة.

وبينما كنا نتحدث لاحظنا أن ثمة مصابيح أخذت تتوهج وتنطفئ في أماكن مختلفة من خشبة المسرح. ولقد لفت نظري أن هذه المصابيح كانت تضاء، إما بقرب المتكلم، أو بقرب أولئك الذين يجرى الحديث عنهم. فإذا تحدث رحمانوف مثلاً، كان يضاء مصباح بالقرب منه على الفور، وإذا ذكرنا شيئاً ما موضوعاً على الطاولة، سلط الضوء على ذلك الشيء في الحال، وهكذا.

أمر واحد فقط لم أستطع أن أجده تفسيراً، وهو الأنوار التي كانت تظهر ثم تختفي خارج غرفتنا، سواء في غرفة الطعام، أو في الصلاة، أو في الأماكن الأخرى القريبة منها. ولقد تبين أن هذه الأنوار كانت تصور ما هو موجود خارج حدود غرفة جلوسنا. مثال ذلك، أن المصباح في الدهلز كان يضاء إذا أشرنا إلى الماضي، والمصباح في غرفة الطعام كان يشتعل عندما نتحدث عن الحاضر الذي يجرى خارج حدود غرفتنا. أما المصباح في صلاة شقة مالوليتكوفاف فقد كان يضاء عندما نحلم بالمستقبل. ولقد لاحظت أيضاً أن توهجات النور كانت تحدث دون انقطاع: فما يكاد نور ينطفئ، حتى يضاء آخر. وشرح لنا تورسوف ذلك بأن هذه التوهجات كانت تصور تبدل المواضيع المستمر الذي يجرى في حياتنا بلا توقف، وبصورة منطقية مترابطة أو عرضية.

وقال تورسوف شارحاً:

- ويجب أن يحدث الشيء نفسه أيضاً في أثناء أداء الدور. إذ من المهم أن تتناوب المواضيع على الخشبة بلا انقطاع وتشكل خطاً شاملاً. ويجب أن يمتد هذا الخط هنا، في ناحيتنا من الأضواء الأمامية على المنصة ولا يجتازها إلى الناحية الأخرى حيث صلاة المتفرجين.

وما حياة الإنسان أو الدور إلا تغيير متواصل للمواضيع ودوائر الانتباه تارة في الحياة الواقعية المحيطة بنا على خشبة المسرح، أو في مجال الواقع التخيل، وتارة أخرى على صعيد الذكريات عن الماضي، أو على صعيد الحلم بالمستقبل، إن استمرارية الخط هذه ذات أهمية قصوى للفنان، ويجب أن توطنوا هذه الاستمرارية في أنفسكم.

وسأريكم الآن بمساعدة الايضاح الضوئى كيف يجب أن يمتد خط الحياة لدى الممثل طوال دوره بلا انقطاع.

ثم قال لى:

- انزل إلى الصالة، وسيدخل ايفان بلا تونوفيتش غرفة الاضاءة ليماعدنى. وإليك المسرحية التى سأقوم بأدائها: يقام هنا مزاد علنى تباع فيه لوحتان من لوحات (رمبرانت) . وفى أثناء انتظارنا وصول المشتركين، نجلس إلى هذه المنضدة المستديرة مع خبير فى فن الرسم، ونتفق على الرقم الذى سنبدأ به المزاد. ولكى نفعل ذلك يجب أن تفحص كلتا اللوحين.

(وتوجهت المصاييح فى جانبي الغرفة وتطفأت بصورة متتابة، بينما انطفأ المصباح الذى فى يد تورسوف).

ويجب كذلك أن نقارن ذهنيا بين هاتين اللوحتين وبين روايت (رمبرانت) الموجودة فى متاحفنا وفى الخارج.

(وأخذ المصباح الموجود فى الدهلز الذى كان يصور اللوحات المتخيلة فى المتاحف يتوهج تارة، وينطفئ تارة أخرى، متاوبا مع مصباحين حائطين كانا يصوران اللوحين المتخيلتين فى غرفة الضيوف).

هل ترون تلك المصاييح الصغيرة الخافتة التى اشتملت فجأة قرب باب المدخل؟

إنها تمثل المشترين غير المهمين. لقد اجتذبوا انتباهى وأنا أستقبلهم. ولكننى لم أتحمس لهم.

وأفكر فى نفسى: «إذا لم يأتينا زبائن أهم من هؤلاء، فلن أتمكن من رفع سعر اللوحين» واستغرق فى التفكير إلى حد أننى لا ألاحظ أحدا من حولى.

(وتنطفئ جميع المصاييح السابقة، وتسقط من أعلى حزمة ضوء متحركة على تورسوف تصور دائرة الانتباه الصغيرة. وكانت تتحرك من أركادى نيكولا يفتش وهو يجوب الغرفة قلقلًا).

انظروا، انظروا: لقد امتلأت خشبة المسرح كلها والغرف الخلفية بمصاييح مشتتة جديدة وكبيرة هذه المرة.

هؤلاء هم مندوبو المتاحف الأجنبية. ومن البديهي إتنى استقبالهم باحترام خاص.

بعد ذلك صور لنا أركادى نيكولايفتش الاستقبال والمزاد العلني نفسه. وقد ازدادت حدة انتباهه بشكل خاص عندما ثار صراع ضار بين المشتركين المهمين، وأنتهى بشجار عنيف جرى التعبير عنه بخلاعة كالتى تحدث فى أعياد (باخوس) ولكن من النوع الضوئى.. فكانت المصاييح الكبيرة تضاء معا، وتطفأ كل على انفراد مما خلق لوحة جميلة أشبه بتلك اللوحات الخامية التى تطلق فيها صواريخ الألعاب النارية.

وقال أركادى نيكولايفتش:

- هل استطعت أن أبين لكم كيف ينشأ خط الحياة المتواصل على الخشبة؟

يبد أن غوروكوف صرّح يقول بأن تورسوف لم ينجح فى إثبات ما كان يريد إثباته.

- أنت، وأرجو أن تلاحظ هذا، قد أثبت عكس ما كنت تريد إثباته. فلايضاح الضوئى لم يبين لنا خطا متوصلا، بل سلسلة طويلة من الوثبات المتواصلة.

- إننى لا أرى هذا. فانتباه الفنان يتنقل باستمرار من موضوع لآخر. وهذا التبدل المستمر فى مواضيع الانتباه هو الذى يكوّن الخط المتواصل. أما اذا تثبت الفنان بموضوع واحد فى أثناء فصل بأكمله أو مسرحية بأكملها. فلن يكون ثمة خط حركة، وإن وجد فسيكون كما قلت من قبل خط فكرة ثابتة «idée fixe» يشير إلى مرض صاحبه النفسى.

ودافع الطلاب عن أركادى نيكولايفتش، وأقروا أنه قد جمح فى إيضاح فكرته بشكل عيائى.

فقال:

- هذا أفضل! فقد بينت لكم ما يجب أن يحدث على الخشبة دائما. تذكروا ذلك بغرض المقارنة بينه وبين ما يحدث للفنانين على الخشبة فى أغلب الأحيان ولا ينبغي أن يحدث ثمة أبدا. ولقد بينت لكم هنا فى حينه بالمصاييح ذاتها. إذ كانت نادرا ما تتوهج على المنصة، بينما كانت تشتعل فى صالة المتفرجين بصفة دائمة تقريبا.

كيف تعتقدون، هل يبدو لكم أمرا طبيعيا أن تنتمش حياة الفنان، ويقوى انتباهه على الخشبة لحظة قصيرة، ثم يختفيان مدة طويلة من الزمن، ينتقلان فى أثناءها إلى صالة المتفرجين أو خارج حدود المسرح. ثم يعودان من جديد ليختفيا من المنصة مرة أخرى مدة طويلة من الزمن.

فى هذا النوع من الأداء لا ينتمى إلى الدور سوى لحظات قليلة من حياة الفنان على الخشبة، أما ما تبقى من زمن فهو غريب عنه. ونحن لا نعتقد أن الفن يحتاج إلى هذا الخليط من المشاعر غير المتجانسة.

عليكم أن تتعلموا طريقة تكوين خط متواصل (نسبيا) لكل محرك من محركات الحياة السيكلوجية، ولكل عنصر من العناصر.

١٤. حالة الإحساس المسرحية الداخلية

... عام (..) ١٩

علقت فى حصّة اليوم لافتة، وهذا يعنى أن الحصّة ليست عادية. وقال أركادى نيكولايفتش:

— أين تتجه خطوط محركات الحياة السيكلوجية المتولدة؟ أين يتجه عازف (البيانو) ليبر عن مشاعره، ويعطى إبداعه إمكانية الانتماق فى لحظات الحماسة الفنية؟

إنه يتجه إلى آله الموسيقى، إلى (البيانو). وأين يهرع الرسام فى هذه اللحظات؟ إلى لوحته وفرشائه وألوانه، أى إلى أدواته الإبداعية، وأين يتجه الممثل، وبالأحرى، أين تتجه محركات حياته السيكلوجية؟ إنها تتجه إلى الأداة التى تحرك بها، إلى طبيعة الفنان الروحية والفيزيولوجية، إلى عناصره الروحية. فالمقل والإرادة والشعور تطلق إتناار الخطر وتعىء، بما يميزها من قوة وحيوية داخلية وقدرة على الإقناع، مجمل القوى الإبداعية الداخلية.

وكما توظف إشارة الإنذار معسكرا يغط فى النوم، وتجعله يهب فجأة للقيام بالزحف، كذلك تنهض قوانا الروحية على الفور، وتستعد للقيام بالجملة الإبداعية.

وتتنظم فى صفوف طويلة كل من ابتداعات الخيال، ومواضيع الانتباه، وعمليات الاتصال والمهمات، والرغبات والأفعال، ولحظات الصدق والإيمان، والذكريات الانفعالية، والتكيفات التى لا حصر لها.

وتمر عبر هذه الصفوف محركات الحياة السيكولوجية تستهض العناصر، وهي نفسها تتأثر، بسبب من ذلك بالحمة الإبداعية.

وهي بالإضافة إلى ذلك تستوعب من العناصر جزئيات من خصائصها الطبيعية مما يزيد من نشاط العقل والإرادة والشعور ويجعلها أشد فعالية فتقوى استثارها ابتداعات الخيال التي تبرز المهامات وتجعل المسرحية أقرب إلى الاحتمال، وهذا بدوره يساعد المحركات والعناصر على زيادة الإحساس بالصدق في الدور والإيمان بإمكانية ما يجرى على الخشبة في الواقع. وهذا كله من شأنه أن يستدعى معاناة وحاجة إلى الاتصال بالشخصيات على الخشبة، وبالتالي، إلى التكيفات التي لا بد منها لتحقيق هذا الاتصال.

وباختصار تأخذ محركات الحياة السيكولوجية نبض تلك العناصر التي تمر عبر صفوفها، وتتأثر بألوانها وظلالها وأمزجتها، وتتشبع بمضمونها الروحي.

كما أن هذه المحركات تنقل بدورها تأثيرها إلى صفوف العناصر، ليس بما تنطوي من طاقة، وقوة ذاتية، وإرادة، وعاطفة، وفكرة وحسب، بل بما تنقله إليها من جزئيات الدور والمسرحية التي تحملها معها، والتي اجتذبت إليها بقوة في أثناء التعرف الأول بمؤلف الشاعر، وأيقظتها إلى الإبداع. إنها تطعم العناصر بواكير روح الدور هذه.

ومن هذه البواكير تنشأ في روح الفنان مشاعر الفنان - الدور بصورة تدريجية. وتندفع، وهي على هذا الشكل، كأفواج منتظمة إلى أمام تحت قيادة محركات الحياة السيكولوجية.

وسأل الطلاب:

- وإلى أين تتجه؟

- إلى نقطة ما بعيدة... حيث تجتذبها تلميحات ابتداعات المسرحية، وظروفها المقترحة، وافتراساتها السحرية الوهمية. إنها تسمى إلى هناك حيث تجتذبها المهامات الإبداعية، وتحثها رغبات الدور وطموحاته وأفعاله الداخلية. إنها تجذب نحو المواضيع للاتصال بها، أي بشخصيات المسرحية. وتنزع إلى ما يمكن الإيمان به بسهولة على الخشبة، وفي مؤلف الشاعر، أي تنزع إلى الصدق الفني. وعليكم أن تلاحظوا أن جميع هذه الإغراءات، إنما هي موجودة على الخشبة أي في ناحيتنا من الأضواء الأمامية وليس في صالة المتفرجين.

وكلما أوغلت صفوف العناصر فى التقدم، تراصّت خطوط معيها تراصا أكبر، وبدت وكأنها جدلت فى نهاية المطاف فى ضفيرة واحدة مشتركة. ويخلق اندماج جميع عناصر الفنان - الدور فى سعى واحد حالة الفنان الداخلية المهمة جدا على الخشبة والتي نسميها فى لغتنا... وأشار أركادى نيكولايفتش إلى اللافتة المعلقة امامنا وقرأ عليها:

حالة الإحساس المسرحية الداخلية

وسأل فيونتسوف خاتفا:

- وكيف حدث هذا؟

وأخذت أشرح له فى ذلك لأتحقق من صحة إجابتي:

- ببساطة كبيرة، إذ تتحد محركات الحياة السيكلوجية والعناصر على تحقيق هدف مشترك واحد هو هدف الفنان - الدور. أليس كذلك؟

- هو كذلك، ولكن لابد من إدخال تعديلين: الأول وهو أن الهدف الرئيسى المشترك الواحد مازال بعيدا، وهى إنما تتحد لتضافر جهودها فى البحث عن هذا الهدف.

أما التعديل الثانى فيتمتع بمسألة المصطلح. فنحن حتى الآن كنا نكتفى نظرا للظروف بإطلاق كلمة «عناصر» للدلالة على القدرات والخصائص، والمواهب، والمعطيات الطبيعية الفنية، لا بل للدلالة أيضا على بعض وسائل التقنية السيكلوجية. ولقد كانت تلك مجرد تسمية مؤقتة اضطررنا إليها. لأن الحديث عن حالة الإحساس كان ما زال مبكرا. أما الآن وقد حان وقت استخلام هذا المصطلح، فإننى أقول لكم: أن اسم العناصر الحقيقى هو:

عناصر حالة الإحساس المسرحية الداخلية

- عناصر... حالة الإحساس... المسرحية... حالة الإحساس... المسرحية... الداخلية..

كان فيونتسوف يحاول أن يدخل فى رأسه هذه الكلمات التى بدت له عريضة ومعقدة.

وأخيرا قرر قائلا: «لا»، هذا يفوق مقدرتى على الفهم! ثم تهادى بصمق، ولوح بيده، وراح يجلب شره يباس.

- ليس فى ذلك ما يحتاج إلى فهم! إذ أن حالة الإحساس المسرحية الداخلية تكاد تكون حالة إنسانية طبيعية تماما.

- «تكاده»؟

- إنها أفضل من الحالة الطبيعية وأسوأ منها في الوقت نفسه.

- ولماذا أسوأ؟

- لأن حالة الإحساس المسرحية تنطوي، بسبب ظروف الإبداع العلاتي، على شيء من طعم المسرح، وخشبيته، مما لا وجود له في حالة الإحساس الإنسانية العادية. وهذا هو السبب الذي جعلنا لا نكتفى في تسمية حالة الفنان هذه على الخشبة بتعبير «حالة الإحساس الداخلية»، بل أضفنا عليه كلمة المسرحية.

- وكيف تكون حالة الإحساس المسرحية الداخلية أفضل من الحالة الطبيعية؟

- لأنها تنطوي على الإحساس بالعزلة العلاتية الذي لا نعرفه في الحياة الواقعية. وهو إحساس رائع. ولقد اعترفتم فيما مضى بأنكم تشعرون بالملل عندما تقومون بالأداء في مسرح فارغ، أو في البيت مدة طويلة. ولقد قادنا هذا الأداء حينئذ بالغناء في غرفة مليئة بالسجاد والأثاث الوثير مما لا يحافظ على الظروف الملائمة لسريان الصوت. أما في المسرح حيث يحتفظ جمهور غفير من الناس، وينبض ألف من القلوب مع قلب الفنان في وقع واحد منسجم. فإن مشاعرنا تجد لنفسها صدى راقا وطرقا سمعيا ممتازا.

واستجابة لكل لحظة من لحظات المعاناة الأصلية على الخشبة تتدفق إلينا من صالة المتفرجين ردود فعل جمهور غفير من الناس المستثارين الذين يخلقون معنا العرض المسرحي بمشاركتهم وتعاطفهم وتياراتهم الخفية. إن في استطاعة المتفرجين أن يرهقوا كاهل الفنان، وأن يدخلوا الرعب إلى قلبه، ولكن في استطاعتهم أيضا أن يعثروا فيه إيماننا حقيقيا بنفسه وبعمله الفني.

وتحمل لنا استجابة الجمهور الغفير الروحية التي تصل إلينا من صالة المتفرجين أعظم بهجة يمكن أن يبلغها الإنسان.

وإذن، فإن الإبداع العلاتي يعيق الفنان في عمله من ناحية، ويساعده من ناحية أخرى. ولسوء الحظ، لا تنشأ حالة الإحساس الصحيحة، التي تكاد تكون طبيعية تماما على الخشبة، من تلقاء نفسها إلا في القليل النادر. إنها لا تتحقق إلا في عروض ولحظات معينة

استثنائية، وعندئذ نجد الفنان يقول وهو عائد إلى غرفته خلف الكواليس «أشعر بأن لدى شهية للأداء اليوم».

وهذا يعنى أنه قد خلق الحالة الإنسانية الطبيعية على الخشبة بالمصادفة.

وعندئذ يعمل جهاز الفنان الإبداعي كله بجميع أجزائه و«نوابضه» و«كيسولاته» و«دواساته» إذا جاز القول بصورة فائقة كما يعمل فى الحياة تقريبا، لا بل بصورة أفضل.

نحن نحتاج إلى حالة الإحساس المسرحية الداخلية احتياجا شديدا على الخشبة إذ لا يمكن للإبداع الوصول أن يتحقق الا فى حال توافرها. وهذا ما جعلنا نقدرها تقديرا استثنائيا عاليا.

فما أسعدنا ونحن نضطلع بتقنية سيكولوجية قادرة على خلق حالة إحساس مسرحية داخلية تظهر لنا حسب أمرنا ومشيتنا، وليس بالمصادفة فقط وكأنما هى «هبة من أبولون». لهذا أختتم حصتى اليوم بأن أمتكم على تعرفكم اليوم بمرحلة مهمة جدا من مراحل عملنا للمدرسى، فقد تعرفتم على:

حالة الإحساس المسرحية الداخلية

... عام (..) ١٩

قال أركادى نيكولايفتش:

.. أما فى الحالات التى لا تنشئ حالة إحساس مسرحية داخلية صحيحة على الخشبة، وهى لسوء الحظ حالات كثيرة جدا، فإن الفنان عندما يهود من الخشبة إلى غرفة الممثلين يشتكى قائلا: «إننى لست فى حالة نفسية ملائمة. لا يمكننى الأداء اليوم!». وهذا يعنى أن جهاز الفنان الإبداعي الروحى لا يعمل بصورة صحيحة، أو أنه لا يقوم بعمله على الإطلاق، وبدلا من ذلك تعمل لديه العادة الآلية، والأداء الشرطى المتكلف، والقلب الجامد، والصنعة. ترى، ما هو السبب فى مثل هذه الحالة؟ فهل هو خوف الفنان من فتحة (البورتال) السوداء، وهذا حفّل بدوره عناصر حالة الإحساس لديه؟ أم ظهور الممثل للجمهور فى دور لم يستكمل إعداده حيث لا يؤمن بعد بما ينطق من كلمات ولا بما يأتى من أفعال؟

وربما كان السبب، ببساطة، هو كسل الفنان وعدم تحضيره نفسه لعملية الإبداع، كما ينبغي، فلم يعمل على إتقان دوره المعد إعدادا جيدا، هذا العمل الذى يجب أن يقوم به دائما قبل كل عرض مسرحى. وبدلا من ذلك، صعد الخشبة واكتفى بعرض شكل الدور عرضا خارجيا. ويمكن احتمال هذا لو أن الأداء يأتى حسب وحدة مقررة وتقنية فن عرض مكتملة. وعندئذ يمكننا أن نسمى هذا النوع من الأداء فنا، رغم أنه لا يمت بصلة إلى اتجاهنا فى الفن.

وقد يكون السبب فى عدم تحضير الممثل نفسه للعرض هو اعتلال صحته، أو عدم انتباهه أو همومه ومنغصاته الحياتية التى تصرف الانتباه عن الإبداع. وقد يكون الممثل نفسه من «الفنانين» الذين اعتادوا على أن يهرقوا فى أدوارهم، ويتكلفوا فى أدائهم، كونهم عاجزين عن فعل شىء آخر. وفى جميع هذه الحالات المذكورة يكون اتحاد عناصر حالة الإحساس، واختيارها، ونوعها، شيئا خاطئا وإن اختلفت صور هذا الخطأ وما من ضرورة لدعو إلى دراسة كل من هذه الحالات على انفراد، وكفىنا أن نتوصل من ذلك كله إلى نتيجة عامة.

أنتم تعلمون أنه عندما يخرج الإنسان - الفنان إلى خشبة المسرح أمام جمهور غفير من الناس، فإنه يفقد سيطرته على نفسه بسبب الخوف أو الحرج، أو الخجل، أو المسؤولية، أو الصعوبات. ويكون فى تلك اللحظات عاجزا عن الكلام، أو النظر، أو السمع، أو التفكير، أو الرغبة، أو الشعور، أو المشى، أو الفعل بصورة إنسانية عادية، وتظهر لديه حاجة عصبية إلى أرضاء المتفرجين، وعرض نفسه، وإخفاء حالته بالتصنع لتسليتهم.

ويبدو عناصر الممثل، فى هذه اللحظات، وكأنها تتأثر وتتواجد كل منها منفصلا عن الآخر.

وتحول إلى هدف فى حد ذاته: الانتباه فى سبيل الانتباه، والإحساس بالصدق فى سبيل الإحساس بالصدق، والتكيف من أجل التكيف الخ. وهذه الظاهرة بالطبع ليست أمرا طبيعيا. أما الشىء الطبيعى فهو أن تكون العناصر التى تخلق حالة الإحساس الإنسانية لدى الإنسان الفنان غير قابلة للانفصال كما هو فى الحياة الواقعية.

ويجب أن تتوافر هذه الخاصية - عدم قابلية العناصر فى لحظة الإبداع للانفصال فى حالة الإحساس المسرحية الداخلية الصحيحة التى لا تختلف عن الحالة الحياتية تقريبا. وهذا ما يحدث عندما تكون حالة الفنان صحيحة على الخشبة. بيد أن الصعوبة تكمن فى عدم

رسوخ حالة الإحساس المسرحية بسبب شروط الإبداع غير الطبيعية. إذ يكفي أن يحدث خلل بسيط في هذه الحالة حتى تفقد جميع العناصر صلتها المشتركة في الحال، ويبدأ كل عنصر في التواجد منفصلاً عن الآخر، ويتحول إلى هدف في حد ذاته. وعندئذ يفعل الفنان على الخشبة، ولكن فعله لا يتجه في الاتجاه الذي يحتاج إليه الدور، بل مجرد أن «يفعل» وحسب. إنه يتصل بالآخرين ولكن ليس بمن يحتاج إلى الاتصال به حسب المسرحية، بل ... بالمتفرجين ليسليهم، وهو يتكيف، ولكن ليس من أجل أن يعبر لزميله على الخشبة عن أفكاره أو مشاعره الشبيهة بأفكار الدور ومشاعره على نحو أفضل، بل لكي يتألق بمهارته التقنية التمثيلية، وهكذا. وحينئذ سيمشى الناس الذين يصورهم الفنان على الخشبة، في البداية، دون هذه الخاصية، أو تلك، ومن ثم دون أية خصائص روحية ضرورية للإنسان - الدور. فيحرم بعض هؤلاء الناس، الذين لم يستكمل نشوءهم، من الإحساس بالصدق والإيمان بما يفعلون. وينقص بعضهم الآخر الانتباه نحو ما ينطقون به من ألفاظ أو نحو المواضيع حيث يضيع بمعزل عنها كل معنى لاتصال حقيقي أو لنشوته. وهذا هو السبب في أن أفعال هؤلاء المشوهين هي أفعال ميتة لا تشعر فيها، لا بتصورات إنسانية حية، ولا برؤى أو رغبات أو طموحات داخلية لا بد منها لولادة الإرادة - الشعور في روح الفنان. وما عليكم سوى أن تصوروا ما الذي يحدث لو أن مثل هذه العيوب طرأت على طبيعتنا الفيزيولوجية الخارجية، وصارت تراها العين، وإذا بالشخصية تسير على الخشبة دون اذنين أو أصابع أو فرائع أو أسنان؟ من الصعوبة بمكان التهاون مع مثل هذا التشويه. بيد أن عيوب الطبيعة الداخلية مستترة، لا يراها المتفرجون، بل يحسون بها بصورة لا واعية فحسب، ولا يفهمها سوى المختصين المرففين في فننا.

لهذا، نجد المتفرج العادي يقول: «يبدو كأن كل شيء يسير سيرا حسناً، ولكن لا شيء يستحوذ على انتباهي». فلا يستجيب المتفرج لهذا الأداء، ولا يصفق، ولا يعود يأتي لمشاهدة العرض. هذه التصدعات، وثمة ما هو أسوأ منها، تهددنا على الخشبة دائماً، وتجعل حالة الإحساس المسرحية حالة غير ثابتة.

وما يزيد الخطر تفاقمًا هو أن ولادة حالة الإحساس غير الصحيحة تتم بسهولة غير عادية وبسرعة لا تخضع لأى حساب. إذ يكفي أن ندخل الى حالة إحساس مسرحية داخلية صحيحة عنصرًا زائفاً واحداً، حتى يجر وراءه، في الحال، عناصر زائفة أخرى، ويفسر الحالة الروحية الملائمة للإبداع.

ولتتحققوا مما أقول: اخلقوا لأنفسكم على الخشبة حالة تعمل فيها جميع الأجزاء المكونة بصورة متكافئة كما تعمل جوقة موسيقية أحسن تدريبها، ثم استبدلوا أحد هذه العناصر الصحيحة بعنصر آخر غير صحيح، وانظروا أى زيف سينجم عن ذلك.

افرضوا، مثلاً أن الممثل قد ابتكر لنفسه فكرة مبتدعة لا يستطيع أن يؤمن بها، عندئذ، سينشأ كذب وخداع للنفس يشيعان الفوضى في حالة الاحساس الصحيحة. ويصدق الشيء نفسه على أى عنصر من العناصر الأخرى.

أو لنفرض أن الفنان على الخشبة ينظر إلى الموضوع ولكن لا يراه. في هذه الحالة لن يتركز انتباه الممثل على الموضوع الذى يجب أن يركز انتباهه عليه بمقتضى المسرحية والدور، بل سيرتد عن هذا الموضوع الصحيح الذى يجبر عليه، وينجذب إلى موضوع آخر غير صحيح، ولكنه أكثر إثارة وتشويقاً بالنسبة إليه، وأقصد جمهور المتفرجين في الصالة أو أى حياة متخيلة خارج حدود الخشبة. وينشأ عن الممثل في هذه اللحظات مجرد نظر آلى يستدعى تصنعاً في الأداء. وهذا ما يصدع حالة الاحساس كلها. أو حاولوا استبدال مهمة الإنسان - الدور الحية بمهمة ممثل ميتة، أو اعرضوا أنفسكم للمتفرجين، أو استخدموا دوركم للتباهى بقوة حيوييتكم الداخلية. ما إن تدخلوا أياً من هذه العناصر الزائفة إلى الحالة الصحيحة على الخشبة حتى ينقلب كل شيء على الفور أو بصورة تدريجية: فيتحول الصدق إلى شرطية ووسيلة تقنية تمثيلية، والإيمان بأصالة المعاناة والفعل إلى إيمان تمثيلي بالصنعة والفعل الآلى الماكوف، والمهمات الإنسانية أو الرغبة والسعى إلى رغبة وسعى مهنيين، ويختفى ابتداء الخيال ليحل محله الواقع اليومي المبتذل، أو بالأحرى العرض الشرطي والمسرحى بالمعنى الرديء للكلمة.

والآن اجمعوا هذه التصدعات كلها: انصرف الانتباه إلى تلك الناحية من الأضواء الامامية، وانتهاك الإحساس بالصدق، والذكريات الانفعالية المسرحية اللاحياتية، والمهمة الميتة. وهذا كله ليس فى جو من الابتذال الفنى، بل فى واقع تمثيلي يومي مبتذل، وفى ظروف العرض اللابيعية المصحوبة بتوترات عضلية قوية جداً لا مفر منها فى هذه الحالات. هذه «العناصر» كلها تكون حالة مسرحية غير صحيحة يستحيل فيها على الفنان أن يعاني أو يخلق، بل كل ما فى استطاعته أن يفعله هو أن يعرض، ويتكلف، ويسلى، ويقلد، ويحاكى الشخصية محاكاة صناعية كاريكاتيرية.

ألا يحدث الشيء نفسه فى الموسيقى؟ ثمة أيضاً نفمة خاطئة واحدة ويفسد اللحن المتسجم، وتتعهد سلامة الجرس، ويتحول توافق النغم إلى تنافر، وتعطى جميع النغمات

صداها على نحو خاطئ. ولكن ما إن تصحروا النغمة الزائفة حتى يستقيم اللحن، ويعطى صلاها بصورة صحيحة مرة أخرى.

وفى جميع الحالات التى أثبت على ذكرها اليوم، ينشأ تصدع ما فى البداية، ومن ثم يستحيل إلى حالة غير صحيحة يمثيها الفنان على خشبة تطلق عليها فى لغتنا اسم حالة الإحساس الصنعية (التمثيلية).

ويقع فى سلطة هذه الحالة الروحية الخاطئة على خشبة، أكثر من غيرهم، الفنانون المبتدئون أو الطلبة أمثالكم المحرومون من الخبرة والتقنية. وتستدعى هذه الحالة لديهم عددا من الشرطيات. أما حالة الإحساس الطبيعية الإنسانية الصحيحة، فإنها لا تنشأ لديهم على خشبة الا بالمصادفة، وطريقة خاطئة عن إرادتهم.

وهنا قلت معترضا مع بعض الطلبة الآخرين:

- ومن أين لنا الصنعة ونحن لم يسبق لنا أن ظهرنا على خشبة سوى مرة واحدة؟ فقال وهو يشير نحوى:

سأجيب عن هذا بكلماتك أنت إن لم أكن مخطئا. هل تذكر عندما طلبت منك فى العرس الأول أن تجلس على خشبة أمام زملائك الطلبة مجرد جلوس فأخضت، بدلا من ذلك، تتكلف الأداء؟ عندئذ، هتفت أنت بهذه العبارة على وجه التقريب: «عجبا، فأنا قد اعتليت خشبة المسرح مرة واحدة فقط، بينما كنت أحياء حياة طبيعية بقية الزمن، ومع ذلك فإننى أجد أن العرض أسهل لى بكثير على خشبة من أن أعيش بصورة طبيعية!». والسر فى ذلك هو أن الكذب يكمن فى خشبة المسرح ذاتها، وفى ظروف الإبداع أمام الجمهور، وبساطة، لا ينبغى أن تنهاون معه، بل يجب أن تناضل ضده باستمرار، وأن تمتلك القدرة على تفاديه وعدم ملاحظته. إن الكذب المسرحى يحارب بلا هوادة ضد الصدق. فكيف نقى أنفسنا من الأول ونوطد الثانى؟ سنتناول هذه المسألة فى درسنا المقبل.

.. هام (٠٠) ١٩.

قال أركادى نيكولايفتش محلدا برنامج درسنا اليوم:

- لنقم بمعالجة المسألة المطروحة على بساط البحث وهى: من جهة كيف نقى أنفسنا من حالة الإحساس الصنعية (التمثيلية) غير الصحيحة التى لا يمكن فى ظلها سوى

التصنع وتكلف الأداء. ومن جهة أخرى، كيف نخلق فى أنفسنا حالة الإحساس المسرحية الداخلية الصحيحة التى لا يمكننا فى ظلها سوى أن نبدع بصورة إنسانية أصيلة.

ويمكن حلّ هذين السؤالين فى وقت واحد، لأن أحدهما يستثنى وجود الآخر؛ فنحن عندما نخلق حالة إحساس صحيحة، نقضى بذلك على الحالة غير الصحيحة، والعكس صحيح. ولذلك سنتناول بالحديث أول السؤالين لأنه هو الأهم.

تتكون كل حالة روحية فى الحياة بصورة تلقائية طبيعية. وهى تكون دائماً حالة صحيحة على طريقتها، بالقياس إلى ظروف الحياة الخارجية والداخلية.

أما على الخشبة فيحدث العكس: إذ تتكون دائماً تقريباً حالة إحساس تمثيلية غير صحيحة تحت تأثير ظروف الإبداع العلانى غير الطبيعية. ولا تنشأ ثمة حالة طبيعية قريبة من الحالة الإنسانية العادية إلا فيما ندر وبالمصادفة.

ماذا نفعل عندما لا تتولد حالة الإحساس الصحيحة على الخشبة تلقائياً؟

عندئذ، سنضطر إلى أن نخلق بطريقة اصطناعية حالة إنسانية طبيعية كذلك التى نعانىها فى الواقع دائماً تقريباً.

ومن أجل هذا الغرض نلجأ إلى التقنية السيكولوجية.

إنها تخلق حالة إحساس صحيحة، وتقضى على الحالة الخاطئة، وتسهم فى إبقاء الفنان فى جو الدور، وتحميه من فتحة (البورتال) السوداء ومن الانجذاب إلى صالة المتفرجين.

وكيف يتم تحقيق هذه العملية؟

قبل بداية العرض، يضع جميع الممثلين الماكياج على وجوههم ويرتدون زيهم المسرحي ليقربوا هيتهم الخارجية من الشخصية المصورة، بيد أنهم ينسون الشيء الرئيسى، وهو أن يعدوا روحهم، بأن يضعوا عليها الماكياج ويلبسوها «الزى» لخلق «حياة النفس الإنسانية» فى الدور الذى عليهم معاناته أولاً، وقبل كل شيء، فى كل عرض مسرحى.

فلماذا يعنى هؤلاء الممثلون هذه العناية الاستثنائية بجسمهم وحده؟ ترى، هل هو المبدع الرئيسى على الخشبة؟ لماذا لا تضع روح الفنان «ماكياجاً» وترتدى «زياً»؟

وسأل الطلاب:

- وكيف نضع عليها «ماكياجاً»؟

- يتلخص تزئین الروح والتحضير الداخلى للدور من الأدوار فيما يلى: يتعين على الفنان أن يستعد للظهور على خشبة قبل ساعتين من بداية العرض (إذا كان الدور كبيرا) وليس فى اللحظة الأخيرة، كما يفعل معظم الممثلين. كيف يتم ذلك؟ أنتم تعلمون أن النحات يعجن الصلصال قبل أن يعمل على تشكيل تمثاله، وأن المغنى يتربم بعمله حنجرتة قبل أن يغنى، أما نحن فنسترسل فى الأداء كيما ندوزن أوتارنا الروحية، إذا صح التعبير، ونتحقق من المفاتيح و«الدواسات» و«الكبسولات» والعناصر وعوامل الجذب التى يعمل بمساعدتها جهازنا الإبداعى.

وأنتم تعرفون هذا العمل معرفة جيدة من خلال حصص «المران والتدريب المتواصل».

وتبدأ التمارين من إرخاء العضلات إذ لا يمكننا مواصلة العمل إن لم نفعل ذلك.

ومن ثم ... تذكروا:

الموضوع، وليكن هذه اللوحة! ما الذى تصوره؟ ما هو مقياسها؟ وما هى ألوانها؟ اختر موضوعا بعيدا! ثم اختر دائرة صغيرة ليست أبعد من موقع قدميك أو حدود قفصك الصدرى. بعد ذلك ابتكر مهمة فيزيولوجية! بررها فى البداية وأبعث فيها الحياة بابتداع من ابتداعات الخيال ثم بابتداع آخر! ثم حقق الفعل إلى درجة الصديق والإيمان. وابتكر كلمة «لوه السحرية وظروفا مقترحة... إلخ.

وبعد أن تتمكن من ذلك جميع العناصر بهذه الطريقة اختر واحدا من تلك العناصر.

- أيها؟

- اختر أقربها إلى نفسك فى لحظة الإبداع: ولتكن المهمة، أو كلمة «لوه» وابتداع الخيال، أو موضوع الانتباه، أو الفعل، أو الصديق الصغير الإيمان به إلخ. فاذا تجحت فى اجتذاب أى من هذه العناصر إلى العمل (بصورة صحيحة تماما من حيث الجوهر، وليس بصفة عامة أو تقريرية أو شكلية) استطاع هذا العنصر المنتعش أن يجر وراءه بقية العناصر. ويحدث هذا بحكم ميل محركات الحياة السيكلوجية والعناصر إلى العمل المشترك بصورة طبيعية.

وكما يجر عنصر واحد زائف فى حالة الإحساس التمثيلية وراءه بقية العناصر، كذلك يوقظ - فى الحالة الراهنة - عنصر واحد جرى إنعاشه بصورة كاملة بقية العناصر الصحيحة، ويخلق حالة إحساس مسرحية داخلية سليمة.

إنك عندما ترفع سلسلة ما من إحدى حلقاتها فإن بقية الحلقات ستتبع هذه الحلقة الأولى، كذلك الأمر بالنسبة إلى عناصر حالة الإحساس.

وليس أدعى إلى الذهول من قوة اتحاد أجزاء طبيعتنا الإبداعية وترباط هذه الأجزاء إن لم نعمل على قسرها!

وانصحكم باستخدام هذه الخاصية بحذر. إذ يتعين عليكم أن تستعدوا بانتباه وبصورة جيدة، لدى الدخول في حالة الإحساس المسرحية الصحيحة، فتقوموا بتدليك العناصر وخلق حالة إحساس صحيحة في كل مرة، ولدى كل تكرار للعمل الإبداعي، سواء كان ذلك في أثناء التدريبات أو في أثناء العرض.

وسأل فيوتسوف بلهول:

- في كل مرة؟!

وساند الطلاب فيوتسوف بقولهم:

- هذا أمر صعب!

- وهل تعتقدون أنه من الأسهل عليكم أن تقسروا طبيعتكم؟ أن تفعلوا دون وحدات ومهمات ومواضيع، ودون إحساس بالصدق أو إيمان به؟ هل يعقل أن تعيقكم الرغبة والسعي إلى هدف واضح جذاب في ظل كلمات «لوه» سحرية، وظروف مقترحة مبررة، بينما تساعدكم القوالب الجامدة، والأداء المصطنع، والكذب، ولذلك تأسفون لاهتمامكم عنها؟

لا! إن توحيد جميع العناصر في كل واحد دفعة واحدة، لاسيما أنها تنطوي على ميل طبيعي نحو ذلك، لهو أسهل وأقرب إلى الطبيعة.

لقد خلقنا بصورة لا بد لنا فيها من فراعين ورجلين وقلب وكليتين ومعدة دفعة واحدة وفي آن معاً. ولا يطيب لنا أبداً أن ينتزعوا منا أحد أعضائنا، ويركبوا لنا بدلا منه عضواً مقلداً، مثل عين زجاجية، أو أنف وأذن زائفتين، أو أعضاء صناعية بدلا من الفراعين والأيدي والأسنان.

لماذا لا نفترض الشيء نفسه في طبيعة الفنان الإبداعية الداخلية، أو في الدور الذي يقوم به؟ فهما أيضا يحتاجان إلى جميع العناصر العضوية المكونة؟ أما الأعضاء الصناعية،

وبالأحرى القوالب الجامدة، فإنها تعمل على إعاقتهما. وإذن عليكم أن تعطوا جميع الأجزاء التي تخلق حالة الإحساس الصحيحة إمكانية أن تعمل بصورة متكاثفة وفي حالة من التأثير المتبادل التام.

من يحتاج إلى موضوع انتباه مأخوذ لذاته بصورة مستقلة؟ إنه لا يعيش الا وسط ابتداع خيال جذاب. بيد أنه حيثما توجد الحياة، توجد أيضا أجزاؤها المكونة أو وحداتها، وحيثما توجد الوحدات توجد المهمات أيضا. وتستدعي المهمة الجذابة ميول الرغبة والسعى الذي يتوج بالفعل.

ما من أحد يحتاج إلى فعل كاذب غير صحيح، ولذلك فإن الصدق ضروري، وحيثما يوجد الصدق يوجد الإيمان وتكاثف جميع العناصر لفتح مغالي الذاكرة الانفعالية لولادة المشاعر بصورة حرة، وخلق «حقيقة الانفعالات».

ولكن، هل يمكن تحقيق ذلك بمعزل عن ابتداعات الخيال، والوحدات، والمهمات، والرغبات، والسعى، والفعل، والصدق والإيمان الخ. وهكذا نجد أنفسنا مرة أخرى نعود إلى نقطة البدء كما في «حكاية العجل الأبيض».

يجب ألا تفرقوا ما وحدته الطبيعة. لا تقفوا ضد ما هو طبيعي، ولا تعملوا على تشويه أنفسكم. إن للطبيعة مطالبها وقوانينها وشروطها التي لا يجوز أن نخلّ بها، بل يجب دراستها واستيعابها وحفظها جيدا.

ولهذا، لا تنسوا أن تقوموا بجميع تمارينكم في كل مرة، ولدى كل تكرار للعمل الإبداعي. وبدأ غوفوركوف يجادل قائلا:

- أرجو المعذرة، من فضلك! ولكننا سنضطر، في هذه الحالة، إلى أداء عرضين كاملين في الأمسية الواحدة، وليس عرضا واحدا الأول لدى التحضير ونقوم به لأنفسنا وراء الكواليس في غرفتنا، والثاني نقوم به للمتفرج على الخشبة.

فقال تورسوف يطمئنه:

- لا، لن تضطر إلى ذلك، إذ يكفي لدى التحضير للمعرض أن تتطرق للملاحظات أساسية معينة من الدور أو الأتود دون أن تطور جميع المهمات والوحدات تطورا كاملا.

وما عليك إلا أن تسأل نفسك: هل أستطيع اليوم، الآن، أن أؤمن بعلاقتي خيال هذا الموضوع من الدور؟ هل أشعر بهذا الفعل؟ هل ثمة حاجة إلى تغيير تفصيل ما من ابتداع

للحمان ؟ استكمالاً ؟ إن جميع هذه التمرينات التحضيرية قبل العرض هي للتحقق من جهازي التعبير، وضبط أدواتنا الإبداعية الداخلية، ومراجعة وحدة روح الفنان وعناصرها المكونة.

وإذا كان دورك قد نضج إلى حد أنك تستطيع أن تقوم بالعمل الذي أتينا على وصفه، فإن العملية التحضيرية مستحرة في كل مرة، ولدى كل تكرار للإبداع بسهولة وبصورة سريعة نسبياً ولكن، لسوء الحظ، لا تنضج جميع الأدوار التي يقوم بها الفنان إلى هذه الدرجة من الكمال بحيث يصبح ميداناً مطلقاً لوحده، ومعلماً في تقنيته السيكلوجية، ومبدعاً فيه.

وتجربى عملية التحضير للعرض، في هذه الظروف، بصعوبة، ولكنها تصبح ضرورية بشكل خاص، وتتطلب في كل مرة قدراً أكبر من الانتباه والزمن. ويضطر الفنان إلى ضبط حالة الإحساس الصحيحة لديه دون كلل في أثناء الإبداع، وقبله، وفي أثناء التدريبات ولدى القيام بالتمارين المنزلية. ذلك أن حالة الإحساس المسرحية الداخلية ليست ثابتة، سواء في البداية عندما لا يكون الدور قد ترسخ بعد، أو فيما بعد عندما يلى الدور ويفقد حدته.

وتتأرجح حالة الإحساس المسرحية الداخلية الصحيحة باستمرار، وهي تتواجد في وضع شبيه بوضع طائر متوازنة في الهداء تحتاج إلى التوجيه بصورة دائمة.

يبد أن عمل الطيار هنا يتم، في حال، من الخبرة الطويلة، بصورة آلية، ولا يتطلب انتباهاً كبيراً.

ويحدث الشيء نفسه في عملنا إذ نتعامل عناصر حالة الإحساس إلى تحكم دائم، وفي نهاية المطاف تعودون القيام بهذا التحكم كشكاً آلياً.

وإليك هذا المثال الذي يستعرض لكم تلك العملية:

لنفرض أن الفنان يشعر بأن حالته جيدة على الخشبة في أثناء الإبداع. فهو يسيطر على نفسه إلى حد أنه يستطيع، دون أن يخرج عن الدور، أن يتحقق من حالة إحساسه، وأن يحللها إلى عناصرها المكونة. ولنفرض أن هذه العناصر تعمل بصورة حسنة ومتكاثفة، ولكن ها هوذا يحدث صدع خفيف «فيوجه الفنان بصره إلى داخل روحه» في الحال، ليعرف أى العناصر أصابه الخلل. ويصحح هذا الخطأ بعد أن يعثر عليه. ولا يكلفه، في أثناء ذلك، أن يزدوج، أى أن يصحح الخطأ من ناحية، ويعيش دوره دون انقطاع من ناحية أخرى.

«فالممثل يعيش، إنه يبكي ويضحك على خشبة المسرح، لكنه، فى أثناء ذلك، يراقب ضحكه ودموعه. والفن إنما يكمن فى هذه الحياة المزدوجة، فى هذا التوازن بين الحياة والأداء».

... عام (..) ١٩

.. أتمتعون الآن ما هى حالة الإحساس المسرحية الداخلية، وكيف تتكون من محركات الحياة السيكلولوجية ومن عناصر معينة.

فلنحاول أن نتغلغل إلى روح الفنان فى تلك اللحظة التى يخلق بها هذه الحالة، ولتتابع ما الذى يطرأ عليها فى أثناء خلق دور من الأدوار.

ولتفرض أنك بدأت فى إعداد أصعب الشخصيات المسرحية وأشدها تعقيدا، وأعطى شخصية (هاملت) الشكسبيرية.

بماذا نشبه هذا الدور؟ إننا نشبهه بجبل شامخ. فلكى نقدر ما يحتويه من ثروات، يجب أن نتقّب عن طبقات المعادن، والأحجار الثمينة، والمرمر والمحروقات الكامنة فى داخله، وأن تعرف تركيب المياه المعدنية فى الينابيع الجبلية، بالإضافة إلى جماله الطبيعى. إن هذه المهامات هى فوق طاقة أى شخص بمفرده، ولابد من الاستعانة بأناس آخرين، وتنظيم معقد، وبموارد مالية إلخ. كما يجب أن يتوافر لهذا كله الوقت الكافى.

فى البداية، ينظرون عادة إلى هذا الجبل الصعب المراس من أسفل، عند سفحه، فيدورون من حوله، ويقومون بدراسته من الناحية الخارجية. ومن ثم يحفرون فى الصخر درجات يصعدون عليها إلى أعلى.

بعد ذلك يشقون طرقا ويفتحون أنفاقا ويحفرون آبارا ومناجم، ثم ينصبون الآلات، ويجمعون العمال، وبعد التنقيب يقتنعون، بالاعتماد على عدد كبير من المؤشرات، بأن الجبل صعب المراس، وينطوى على ثروات لا تقدر بثمن.

وكلما أوغلوا فى أعماقه أصبحت الغنيمة أوفر. وكلما تسلقوا إلى أعلى، زادت رحابة الأفق، وتعاظمت محاسن الطبيعة.

وعندما تقف فوق جرف شاهق، وتشرى على هاوية لا قرار لها، تجد أنه من الصعب بمكان تميز السهل المزهر المنبسط بعيدا، والمذهل بألوانه الحلابة المنسجمة. وترى ثمة ساقية

ترحف إلى أسفل مثل حية مائية، وتتلوى فى السهل، وهى تلمح تحت أشعة الشمس ويلى ذلك جبل تكتنفه أشجار كثيفة، ويغطيه العشب، بينما تتحول قمته إلى صخرة رأسية بيضاء، تراكض عليها وتتكرر أشعة الشمس والبقع الضوئية، ويخترقها بين حين وآخر ظلال سحب تندفع بسرعة فى السماء.

وتنتصب أعلى من ذلك جبال الثلج. إنها تخترق السحب دائما. ولا أحد يعرف ماذا يحدث هنالك، فى ذلك المدى الذى لا ندركه أبصارنا.

وفجأة تزداد حركة الناس فوق الجبل. ويهرع الجميع فى اتجاه ما ويصيحون «ذهب، ذهب! لقد وقعنا على عرق من الذهب!» ويحتمل العمل ويقطعون إحدى الصخور من جميع الجهات، ويمر بعض من الوقت، وتتوقف الضربات، ثم يبدأ كل شىء، ويتفرق العمال فى صمت وكآبة، ويتوجهون إلى مكان آخر.

لقد اختفى عرق الذهب، وراحت جهودهم كلها سدى وفتر نشاطهم. ويحار المنقبون المختصون فى أمرهم، ولا يعرفون ماذا يجب عليهم فعله بعد ذلك.

ويمضى بعض الوقت، وإذا بصيحات فرح جديدة تنتهى من بعيد، فيزحفون إلى هناك، يقطعون الصخر، ويهدرون، ويتشدون.

وفى هذه المرة أيضا يضيع الاندفاع الإنسانى سدى، ولا يعثرون على الذهب. وتنتهى من الأعماق السحيقة ضربات، وكأنها هدير تحت الأرض، ثم تملو صرخات الفرحة ذاتها لتسكن بعد ذلك مرة أخرى.

يبد أن الجبل لا ينجح فى إخفاء كنوزه الخفية عن الناس الدؤوبين، ويتوج كدح الإنسان بالنجاح: فلقد عثروا على العرق الحافل بالذهب. فتملو الضربات من جديد، وتندوى أغاني العمال المرحه، ويسمى الناس فى الجبل كله بنشاط متوجهين إلى مكان ما. ولم يبق إلا القليل حتى يتم العثور على ركاز أكرم المعادن.

ويصمت أركادى نيكولا يفتش لحظة ثم يستطرد قائلا:

— إن مسرحية «هاملت» — أعظم مؤلفات شكسبير العبقري — تنطوى كما الجبل الذى يحتوى ذهابا، على كنوز لا تحصى (الناصر الروحية) وعلى عرق خام (فكرة المسرحية). وهذه القيم هى قيم مرهفة ومعقدة ومتصلة، والاهتداء إليها فى روح الدور والفنان لهو أصعب من الاهتداء الى طبقات المعادن فى جوف الأرض. فى البداية نتفحص مؤلف

الشاعر، كما نتفحص الجبل الذى يحتوى ذهباً من ناحيته الخارجية وندرس شكله. بعد ذلك، نبحث عن مداخل وطرائق المتغلغل إلى مخابئه العميقة حيث تكمن ثرواته الروحية. ويحتاج هذا إلى حفر «آبار» و «أنفاق» و «مناجم» (المهمات والرغبات والمنطق والترابط وغير ذلك)، وإلى «عمال» (القوى الإبداعية والعناصر) وإلى «مهندسين» (محركات الحياة السيكلوجية) وإلى «مزاج» (حالة الاحساس المسرحية الداخلية).

وتجيش العملية الإبداعية فى روح الفنان طوال سنوات: فى النهار والليل، وفى المنزل وفى التدرّيات وفى العرض. وأفضل ما يمكن أن يقال فى وصف هذا العمل هو أنه تتابنا خلاله «سعادة الخلق وعذابه».

كذلك تتاب روحنا الفنية «سعادة عظيمة» عندما نكتشف فى الدور وفى داخلنا عرقاً حافلاً بالذهب الخام.

وتنشأ فى كيان الفنان المبدع، فى كل لحظة من لحظات عمله فى دوره، حالة إحساس مسرحية داخلية ثابتة ومستمرة ومعقدة وعميقة. وعندئذ فقط يمكننا الحديث عن إبداع حقيقى وفن.

يبد أن حالة الإحساس المعمقة هذه هى ظاهرة نادرة لسوء الحظ، ونلتقيها عند الفنانين الكبار.

أما فى الأعم الأغلب فيبدع الممثلون فى حالة روحية ضحلة لا ينفذون خلالها إلى عمق الدور. ويبدون، فى أثناء ذلك، وكأنهم يمشون فى المسرحية، كما فى الجبل، دون اكترات، وكأنما لا يهمهم أن تكمن فى الأعماق كنوز لا تحصى.

لا يمكننا أن نكشف عن أعماق مؤلف الشاعر الروحية ونحن فى مثل حالة الإحساس السطحية الضحلة هذه. بل سيكون فى استطاعتنا التعرف على محاسنه الخارجية ليس إلا.

ومع ذلك فنحن نلتقى أكثر ما نلتقى لدى المبدعين على خشبة المسرح حالة الإحساس المسرحية الداخلية السطحية هذه.

فإذا طلبت منكم أن تصعدوا خشبة المسرح وأن تبشوا عن ورقة لا وجود لها ثمة، فإنكم ستضطرون إلى خلق ظروف مقترحة، وكلمات «لوه» وابتداعات خيال، وستحتاجون إلى إيقاظ جميع عناصر حالة الإحساس المسرحية الداخلية. إذ انكم لن تتمكنوا، إلا

بمساعدها، من تذكر الكيفية التى يتم بها فى الحياة تنفيذ مهمة البحث البسيطة عن ورقة، ومعرفتها (أى الإحساس بها) من جديد.

هذا الهدف الصغير يتطلب حالة إحساس مسرحية قصيرة وغير معمقة، وهى تنشأ لدى التفتى الماهر فى لمح البصر، وتتوقف فى لمح البصر كذلك مع انتهاء تنفيذ العمل. ومثلما تكون المهمة أو الفعل، كذلك تكون حالة الإحساس المسرحية الداخلية. ونخلص من هذا إلى نتيجة طبيعية مفادها أن حالة الإحساس المسرحية الداخلية متنوعة إلى مالا نهاية من حيث القوة والصلابة والثبات والعمق والاستمرارية والعاطفة والتكوين والأشكال.

فاذا أخذنا فى الاعتبار أنه فى كل منها يهيمن على عنصر من العناصر، أو محرك من محركات الحياة السيكلولوجية، أو موهبة من مواهب الفنان المدع الطبيعية، فإن تنوع أشكال حالة الإحساس المسرحية الداخلية سيكون لا حصر له.

وفى بعض الأحيان تبحث حالة الإحساس الداخلية الناشئة بالمصادفة تلقائيا عن مواضيع للفعل الإبداعى.

ولكن يحدث العكس أيضا: إذ تحت المهمة الشيقة، أو الدور، أو المسرحية الفنان إلى الإبداع، وتستدعى لديه حالة إحساس مسرحية داخلية صحيحة.

ذلك هو ما يحدث فى روح الفنان فى أثناء الإبداع، وفى أثناء التحضير له.

١٥- المهمة العليا. حط الفعل * المتصل

... عام (..) ١٩

- انتهينا من خلق حالة إحساس الفنان - الدور المسرحية الداخلية!

وقمنا بدراسة المسرحية ليس بالذهن (العقل) الجاف وحده. بل بوساطة الرغبة (الإرادة) والعاطفة (الشعور) وجميع العناصر. وتم الوصول بالجيش الإبداعي إلى درجة عالية من الاستعداد القتالي.

لقد أصبح الزحف ممكنا!

- وإلى أين نزحف؟

- نحو المركز الرئيسى، نحو العاصمة، وبالأحرى، نحو قلب المسرحية، وهدفها الأساسى الذى فى مسيله خلق الشاعر مؤلفه، وأبدع الفنان دوره.

وسأل فيونتسوف مستفهما:

- وأين نجد هذا الهدف؟

- فى مؤلف الشاعر، وفى روح الفنان - الدور.

* (الفعل النافذ) هى ترجمة المصطلح القديمة، ولكننا حافظنا على ترجمة المصطلح القديمة لأنه شاع استخدامها وتؤدى المعنى ذاته. ولابد من الإشارة إلى أن حط الفعل المتصل (أو الفعل النافذ) لا يكون متصلا (أو نافذا) إلا بعد تضاع مهمة الإبداع الرئيسة اسمائله بحضة المؤلف وهذه المهمة التى تصبح فى الوقت نفسه مهمة عليا واعية، إفعالية، إرادية ساسه بالسلك المدع. (المعرب)

- وكيف يتم ذلك؟

- قبل الإجابة على هذا السؤال، لابد من الحديث قليلا عن بعض اللحظات المهمة في العملية الإبداعية:

وكما ينمو النبات من بذرة، كذلك تماما تنمو المسرحية من أفكار الكاتب ومشاعره. فأفكار الكاتب ومشاعره وأحلامه الحياتية تمر عبر حياته كلها، وتوجه نشاطه في لحظة الإبداع. إنه يضعها في أساس المسرحية، ومن هذه «البذرة» تنمو المسرحية.

إن أفكار الكاتب ومشاعره وأحلامه الحياتية وآلامه وأفراحه هي أساس المسرحية وفي سبيلها هو يتناول القلم. وبالتالي فإن مهمة العرض الرئيسية هي التعبير عن مشاعر الكاتب وأفكاره وأحلامه وآلامه وأفراحه.

لنتفق من الآن فصاعدا على أن نسمى الهدف الأساسي، الرئيسي، الشامل الذي يستقطب جميع المهمات بلا استثناء، ويستدعي سعى محرركات الحياة السيكولوجية وعناصر حالة إحساس الفنان - الدور الإبداعي اسم:

وأشار أركادى نيكولايفتش إلى لافتة معلقة أمامنا كتب عليها:

مهمة مؤلف الكاتب العليا

واستغرق فيونتسوف في التفكير وقد اكتسب وجهه تعبيرا تراجيديا وقال:

- مهمة مؤلف الكاتب العليا؟!

وخف توريسوف إلى مساعده قائلا:

- سأشرح لك ذلك. لقد كان (دوستوفسكى) يبحث طوال حياته عن الله والشيطان في الناس، ولقد دفعه هذا إلى كتابة «الأخوة كرامازوف». ولذلك فإن البحث عن الله هو مهمة هذا المؤلف العليا.

وكان (ليف نيكولايفتش تولستوى) يسعى طوال حياته إلى الكمال الذاتى، ولقد نشأ كثير من مؤلفاته من هذه البذرة التى هي مهمة تلك المؤلفات العليا.

وكافح (أنطون بافلوفيتش تشيخوف) ضد الدناءة، وضد ابتذال البورجوازية الصغيرة، وحلم بالحياة الأفضل. ولقد أصبح الكفاح فى سبيل هذه الحياة، والسعى إليها مهمة عليا فى كثير من مؤلفاته.

أفلا تشعر أن فى استطاعة هذه الأهداف الحيائية الكبرى التى وضعها العباقرة نصب أعينهم أن تكون مهمة مثيرة وجذابة فى إبداع الممثل. قادرة على اجتذاب وحدات المسرحية والدور المتفرقة كلها.

يجب أن يتجه كل ما يحدث فى المسرحية وبالأحرى مهماتها الكبيرة والصغيرة، وهاجس الفنان، وأفعاله الإبداعية المتشابهة مع الدور نحو تحقيق مهمة المسرحية العليا، ويجب أن تكون العلاقة العامة بها، وارتباط كل ما يجرى فعله فى العرض بهذه المهمة من الأهمية بحيث يظهر ألفه التفاصيل، إن لم يكن يمت بصلة إلى المهمة العليا، مضرا وزائدا ومن شأنه أن يصرف الانتباه عن الجوهر الرئيسى فى المؤلف.

ويجب أن نميز، بالإضافة إلى استمرارية هذا السعى، نوعيته ومنشأه. فقد يكون سعيا تمثيلا، شكليا، لا يعطينا سوى اتجاه عام على قدر من الصحة، ولكنه عاجز عن ابتعاث الحياة فى المؤلف كله، وعن تنبيه حيوية الفعل الأصل المثير الهادف.

يبد أنه قد يكون شيئا آخر، وبالأحرى سعيا أصيلا، إنسانيا، فعالا، موجها نحو بلوغ هدف المسرحية الأساسى. هذا السعى هو أشبه بشريان رئيسى يندى كيان الفنان والشخصية المصورة ويمدها ويمد المسرحية كلها بالحياة.

ويستثار هذا السعى الأصل بنوعية المهمة العليا وقدرتها على الجذب.

فإذا كانت المهمة العليا تتم عن عبقرية تعاضمت قدرتها على الجذب، وإن لم تكن كذلك، فستقل هذه الجاذبية بالضرورة.

وسأل فيوتسوف قائلا:

— وإذا كانت رديفة؟

— سيضطر الفنان، عندئذ، إلى الاهتمام بشخصها وتعميقها.

وسألت مستفهما:

— وما هو نوع المهمة العليا الذى نحتاج إليه؟

فتساءل تورسوف يقول:

— ترى، هل نحتاج إلى مهمة عليا شيقة فى حد ذاتها بالنسبة للفنان، ولكنها مهمة عليا خاطفة، لا تتلاءم مع خطة المؤلف الإبداعية؟

وأجاب أركادى نيكولايفتش عن سؤاله بنفسه:

كلا! نحن لسنا بحاجة إلى هذه المهمة. هذا، بالإضافة إلى أنها مهمة خطيرة. إذ كلما ازدادت قدرة المهمة الخاططة على التشويق، دفعت الممثل بقوة أكبر نحو نفسه وأبعدته عن المؤلف، وبالأحرى عن المسرحية والدور.

ثم هل نحن بحاجة إلى مهمة عليا عقلانية؟ لا، نحن لسنا بحاجة إلى مهمة عليا عقلانية جافة، ولكن المهمة الواعية، الصادرة عن العقل وعن الفكرة الإبداعية الشيقة هي ضرورية.

وهل نحن بحاجة إلى مهمة عليا انفعالية قادرة على استثارة طبيعتنا كلها؟ بالطبع، إذ أن حاجتنا إليها هي حاجتنا إلى الهواء والشمس.

وهل نحتاج إلى مهمة إرادية قادرة على اجتذاب كياناتنا الروحية والفيزيولوجية كله؟ وهذه حاجتنا إليها كبيرة.

وماذا نقول بصدد مهمة عليا تستثير خيالنا الإبداعي، وتستقطب انتباهنا كله، وترضى إحساسنا بالصدق، وتستثير إيماننا وعناصر حالة إحساننا الأخرى؟

إننا نحتاج إلى كل مهمة عليا قادرة على أن تستحث محركات حياة الفنان السيكولوجية، وعناصره ذاتها حاجتنا إلى الخبز والغذاء.

وعلى هذا فنحن بحاجة إلى مهمة عليا مماثلة لمقاصد الكاتب، قادرة على أن تجد صداها في روح الفنان المبدع نفسه، وبالتالي، قادرة على ابتعاث المعاناة الحية الإنسانية الأصلية، لا المعاناة الشكلية العقلانية.

أو بكلمات أخرى، يجب البحث عن المهمة العليا في الدور، وفي روح الفنان المبدع نفسه.

وستجد مهمة عليا معينة في دور معين صدى مختلفا في روح كل فنان رغم كون هذه المهمة ملزمة لجميع الذين يؤدون هذا الدور. وهذا يدل على أن المهمة هي ذاتها وليست في الوقت نفسه. ولتأخذ، مثلا، هذا السعي الإنساني الواقعي جذا: «أريد أن أحيأ بمرح». فما أكثر الظلال المتنوعة والمرهفة سواء في الرغبة، أو في طرق بلوغها، أو في التصور نفسه عن الشيء المرح. وينطوي هذا كله على قدر عظيم من السمة الذاتية التي لا

تضع دائما لتقويم واع. وتستجلى الخصائص الذاتية لدى كل فنان على نحو أقوى كلما زاد تعقيد المهمة العليا.

وتختل هذه الاستجابات الفردية فى روح الممثلين أهمية كبيرة إذ أن المهمة العليا تكون جافة وميتة بمعزل عن هذه المعاناة الذاتية الخاصة بالإنسان المبدع، ولا بد من البحث عن الاستجابات فى روح الفنان لكي يصبح كل من المهمة العليا والدور حيا، خافقا، متألقا بألوان الحياة الإنسانية الأصلية.

المهم هو أن نحافظ علاقة الفنان بالدور على تفردھا الانفعالى، وألا تبتعد، فى الوقت نفسه، عن قصد الكاتب. أما إذا لم تتجلى طبيعة الممثل الإنسانية فى الدور الذى يؤدیه، فإن خلقه هذا سيأتى ميتا.

ويجب أن يعثر الفنان على المهمة العليا بنفسه، وأن يحبھا. أما إذا أشار عليه بها آخرون، فمن الضروري أن يمرر المهمة العليا عبر نفسه، وأن يستثار بها انفعاليا باسمه هو، وانطلاقا من شعوره الإنسانى الخاص، وبكلمات أخرى، يجب أن نكون قادرين على جعل كل مهمة عليا مهمة خاصة بنا. وهذا يعنى أن نجد جوهرها الداخلى القريب من أنفسنا.

ما الذى يضيف على المهمة العليا جاذبيتها الخاصة التى تستعصى على الإدراك، وتستثير الممثلين الذين يؤدون دورا معينا كلا بطريقة خاصة؟

إن إحساسنا اللاواعى بما هو كامن فى مجال اللاوعى هو الذى يضيف على المهمة العليا هذه الخاصية فى معظم الحالات، ولذلك يجب أن تكون هذه المهمة على صلة حميمة بمجال اللاوعى.

وأنتم ترون الآن كيف تضطر للبحث طويلا وبغاية عن المهمة العليا الكبيرة والمثمرة والعميقة.

كما ترون أنه من المهم، لدى البحث عن المهمة العليا، أن نعثر عليها فى مؤلف الكاتب، وأن نجد صداها فى أنفسنا.

وما أكثر المهمات العليا التى تضطر إلى رفضها لعدم صلاحيتها، أو إلى تنميتها من جديد، وكم هى كثيرة التسديدات والاصابات غير الموقفة التى تضطر إلى القيام بها قبل أن نصيب الهدف.

قال أركادى نيكولايفتش اليوم:

- يحل اختيار اسم المهمة العليا، فى أثناء البحث عنها وتثبيتها، أهمية كبيرة وأنتم تعلمون أن الأسماء التى يتم اختيارها بدقة تعطى الوحدات والمهمات البسيطة قوة وأهمية. وتذكرون أننا تحدثنا عن أن استخدام صيغة الفعل بدلا من صيغة اسم الموصوف يزيد من حيوية السعى الإبداعى وقااعليته.

ويقول بعض الجهلة «أليس هذا كله سواء، مهما كانت التسمية التى نختارها!». على أنه كثيرا ما يرتبط اتجاه المؤلف نفسه وتفسيره بدقة هذه التسمية والفاعلية التى تنطوى عليها. ولنفرض أننا نقوم بأداء مسرحية غريويديوف «ذو العقل يشقى» وأن مهمة المسرحية العليا تتلخص بالعبارة التالية: «أريد أن أسعى إلى صوفيا». إن كثيرا من الأفعال فى المسرحية تبرر تسمية المهمة هذه.

الا أن العيب فى هذا التفسير هو أن جانب المسرحية الرئيسى الذى يفضح المجتمع، لا يلقى سوى أهمية عرضية استطرادية. ولكن يمكننا أن نحدد مهمة «ذو العقل يشقى». العليا بالكلمات ذاتها «أريد أن أسعى» ولكن ليس إلى صوفيا بل إلى وطنى. عندئذ، يصبح حب (تشانسكى) الملتهب لروسيا وأمه وشعبه فى المستوى الاول.

وفى الوقت نفسه يتلقى جانب المسرحية الذى يفضح المجتمع أهمية أكبر، ويصبح المؤلف كله أشد خطورة من حيث معناه الداخلى.

على أنه فى استطاعتنا أن نعمق المسرحية أكثر من ذلك إذا حددنا مهمتها العليا بالعبارة التالية: «أريد أن أسعى إلى الحرية!». فهذا السعى يجعل فضح بطل المسرحية للاضطهاد أشد قسوة، ويكتسب المؤلف كله أهمية إنسانية عامة وواسعة تختلف عن تلك الأهمية الفردية الخاصة التى كانت لها فى الحالة الأولى - حبا صوفيا - وعن ذلك المعنى القومى الضيق الذى تميز به الوجه الثانى للمهمة.

ويحدث مثل هذا التحول بسبب تغيير تسمية المهمة العليا فى تراجيديا «هاملت» أيضا. فإذا أطلقنا على المهمة العليا عبارة: «أريد أن أكرم ذكرى أبى» فإن هذا سيقودنا إلى أداء دراما عائلية. أما إذا أطلقنا على هذه المهمة عبارة: «أريد أن أعرف سر الوجود» فإننا نجد أنفسنا إزاء تراجيديا صوفية غامضة لا يستطيع فيها الإنسان بعد أن يعيش دون أن يجد حلا

لمسألة معنى الوجود بعد أن أبصر ما وراء عتبة الحياة. على أن ثمة من يريد أن يرى فى (هاملت) منفذاً آخرأ عليه أن يحمل السيف ويزيل عن الأرض ما علق بها من درن. هذه المهمة العليا «أريد إنقاذ البشرية» تجعل التراجيديا أوسع مدى وأعماق.

وستبين لكم بعض الحالات المستمدة من ممارستى الفنية أهمية تسمية المهمة العليا على نحو أوضح بما يبينه الأمثلة التى أتيت على ذكرها.

وكانت إحداها عندما قمت بأداء دور «أرغان» فى مسرحية موليير «المرضى بالوهم». فقد عالجتنا المسرحية، فى البداية، معالجة بدائية للغاية، وحلدتنا مهمتها العليا بعبارة: «أريد أن أكون مريضاً». ولكننى كلما بذلت جهداً أكبر لكى أكون مريضاً، وكلما ازداد تجاحى فى ذلك، كانت الكوميديا الساخرية المرححة تتحول أكثر فأكثر إلى تراجيديا مرضية، وشذوذ مرضى.

ولكننا سرعان ما أدركنا أن يكمن الخطأ، وأطلقنا على مهمة المستبد العليا «أريد أن يعتقد الناس بأننى مريض». وعندئذ، برز الجانب المضحك كله على الفور، وأصبحت التربة مهيأة لإظهار الطريقة التى كان مشعوذو الطب، الذين أراد (موليير) أن يسخر منهم فى مسرحيته، يستغلون بها (أرغان) الغبى، ولقد تحولت المسرحية فى الحال إلى كوميديا مرحلة عن ثقافة البورجوازية الصغيرة.

وفى مسرحية غولدنوى «صاحبة الفندق» أطلقنا على المهمة العليا فى البداية عبارة: «أريد تجنب النساء» (بسبب الكراهية). بيد أن المسرحية لم تتكشف لنا، فى هذه الحالة، عما فيها من فكاهة وفعالية. وعندما أدركت أن البطل يحب النساء فى الحقيقة، وهو لا يريد أن يكون عدواً لهن، بل أن يذيع صيته فقط بأنه عدو للنساء، أصبحت المهمة العليا: «أريد أن أغازل فى الخفاء» (تحت ستار العداوة للنساء)، ومن ثم دبت الحياة فى المسرحية فوراً.

على أن هذه المهمة كانت تتعلق بدورى أكثر مما تتعلق بالمسرحية كلها. أما جوهر المسرحية الداخلى فقد تبلور بصورة تلقائية عندما أدركنا، بعد جهد طويل، أن «صاحبة الفندق» أو بالأحرى «صاحبة حياتنا» هى (ميراندولينا) المرأة، ولقد قررنا تبعاً لذلك المهمة العليا الفعالة.

ما أريد قوله من خلال الأمثلة التى سقتها هو أن اختيار اسم المهمة العليا مرحلة مهمة للغاية فى إبداعنا وفى تقنيته، وتمطى العمل كله معناه واتجاهه.

وفى كثير من الأحيان لا تتحدد المهمة العليا إلا بعد عرض المسرحية على الجمهور. وليس نادرا ما يساعد الفنان فى إيجاد الاسم الصحيح للمهمة العليا المتفرجون أنفسهم.

أليس واضحا بالنسبة لكم الآن أن علاقة المهمة العليا الوثيقة بالمسرحية هى علاقة عضوية، وأن المهمة العليا تؤخذ من صميم المسرحية، من أعماقها.

فلتدخل المهمة العليا على نحو أقوى فى روح الفنان المبدع، فى خياله وأفكاره ومشاعره وجميع عناصره. ولتذكرنا هذه المهمة العليا دائما بحياة دورنا الداخلية، وبهدف الإبداع. يجب أن تكون راسخة فى ذهن الفنان طوال الوقت، وأن تساعد فى الحفاظ على انتباهه الشعورى فى مجال دوره. فإذا ما تم له ذلك، جرت عملية المعاناة بصورة طبيعية، أما إذا حدث افتراق بين هدف الدور الداخلى وبين طموحات الإنسان - الفنان الذى يؤدى هذا الدور، فإن صدعا مهما سوف ينشأ لا محالة.

لهذا، فإن اهتمام الفنان يجب أن ينصب بالدرجة الأولى على ألا تضع منه المهمة العليا، إذ أن فقدانها يعنى انقطاع الحياة فى المسرحية المصورة، وتلك كارثة سواء للدور أو للفنان أو للعرض بأكمله. عندئذ، سيتحول انتباه الممثل فى لمح البصر إلى جهة أخرى غير صحيحة، وتفرغ روح الدور، وتتوقف الحياة فيه. عليكم أن تخلقوا على الخشبة بصورة طبيعية وعضوية ما يجرى بسهولة، ومن تلقاء نفسه، فى الحياة الواقعية. لقد نشأ مؤلف الكاتب من المهمة العليا، وإليها يجب أن يوجه الفنان إبداعه.

... عام (..) ١٩

قال أركادى نيكولايفتش:

- وهكذا، تتحد خطوط سعى محركات الحياة السيكلولوجية المتولدة من ذهن الفنان (عقله) ومن رغبته (أرادته) ومن عاطفته (شعوره) بعد أن تتشرب جزئيات الدور، وتتشبع بعناصر الإنسان - الفنان الابداعية، وتتحد ويتضافر بعضها مع بعض وكأنها جبال صغيرة فى عقدة واحدة متينة. وتشكل خطوط السعى هذه كلها مجتمعة حالة الإحساس المسرحية الداخلية التى لا يمكننا بعيدا عنها البدء سواء فى دراسة أجزاء حياة الدور المسرحية ومنحنياته المعقدة، أو دراسة حياة الفنان الخاصة ذاتها فى أثناء إبداعه على الخشبة.

فإذا درسنا الدور بهذه الطريقة من جميع جوانبه تتضح لنا المهمة العليا التى خلق المؤلف مسرحيته وشخصياتها فى سبيلها.

وإذ ندرك هدف السعى الإبداعي الحقيقي تندفع جميع المركات والعناصر فى الطريق الذى حدده المؤلف نحو الهدف الرئيسى العام، النهائى، أى نحو المهمة العليا.

ونحن فى لغتنا نطلق على هذا السعى الداخلى الفعّال، سعى محركات حياة الفنان - الدور السيكلولوجية عبر المسرحية كلها، اسم...

وأشار أركادى نيكولايفتش إلى العنوان الثانى الذى كانت تحمله اللافنة المعلقة أمامنا وقرأ:

« خط فعل الفنان - الدور المتصل »

ثم أردف بقول:

— وعلى هذا، فإن خط الفعل المتصل بالنسبة للفنان نفسه هو استمرار مباشر لخطوط سعى محركات الحياة السيكلولوجية التى تستمد بدايتها من عقل الفنان المبدع وإرادته ومشاعره.

بعيدا عن خط الفعل المتصل تتناثر وحدات المسرحية ومهماتها، وجميع الظروف المقترحة وعملية الاتصال والتكيفات ولحظات الصدق والإيمان وغير ذلك من العناصر ويعتريها الخمول ولا يبقى أى أمل فى إنعاشها.

يبد أن خط الفعل المتصل «الفعل النافذ» يجمع فى كل واحد حبات الخرز المبعثرة، وبالأحرى العناصر، فينفذ فيها كالخيط، ويوجهها نحو المهمة العليا العامة.

وابتداء من هذه اللحظة يوضع كل شىء فى خدمة هذه المهمة.

فكيف أشرح لكم الأهمية العملية الكبيرة التى يحتلها كل من خط الفعل المتصل والمهمة العليا فى إبداعنا؟

إن أشد ما يقنعكم هو تلك المصادفات التى تقع فى الحياة الواقعية. ولذلك سأروى لكم واحدة منها:

فقد أبدت الممثلة (ز) التى كانت تتمتع بنجاح كبير وحظوة لدى الجمهور اهتمامها «بالمنهج» فقررت أن تتدرب على هذا التخصص الجديد من البداية، وتركت المسرح بصورة مؤقتة من أجل هذا الغرض. وقد عملت (ز) حسب الطريقة الجديدة مع مدرسين مختلفين عددا من السنوات، أتمت خلالها دراسة «المنهج» كله، وبعد ذلك عادت إلى المسرح.

وقد أدهشها أنها لم تعد تلقى ذلك النجاح الذى كانت تلاقيه فيما مضى، فقد وجد الجمهور أنها فقدت أعظم مزاياها التى كانت تتجسد فى عفويتها واندفاعها ودققات لإلهام التى حل محلها جفاف واهتمام بالتفاصيل الطبيعية ووسائل الأداء الشكلية ومختلف العيوب. ويمكنكم أن تتصوروا بسهولة الوضع الذى وجدت فيه نفسها هذه المثلة المسكينة. فقد كان كل ظهور جديد لها على خشبة يتحول بالنسبة لها إلى امتحان. فيمىق هذا أداءها، ويمحق من حيرتها وارتباكها الذى كان قد وصل لديها إلى مرحلة اليأس. وقد اختبرت نفسها فى مدن أخرى لافتراضها أن أعداء «المنهج» فى العاصمة يقفون موقفا مسبقا من الطريقة الجديدة، بيد أن النتيجة كانت تتكرر فى المدن النائية أيضا. وبدأت المثلة المسكينة نصب لعنائها على «المنهج» وحاولت أن تبتأ منه. ولقد بذلت جهدا كبيرا للعودة إلى أسلوبها القديم فلم تنجح فى ذلك، فهى، من جهة، قد أضاعت مهارتها التمثيلية الصنمية وإيمانها بالشئ القديم، ومن جهة أخرى، أدركت تفاهة طرائق الأداء السابقة بالمقارنة مع الطريقة الجديدة التى أحبتها. لقد انسلخت عن الشئ القديم ولما تجد طريقها إلى الالتصاق بالشئ الجديد بعد. وعلى ذلك، وقعت بين كرسيين كما يقولون، ولقد ذكروا أن (ز) اعتزمت أن تتزوج وتهجر المسرح، ثم مرت شائعات عن رغبتها فى الانتحار.

ولقد تصادفت أن شاهدت (ز) على خشبة المسرح فى ذلك الوقت. وبعد انتهاء العرض عرجت عليها فى حجرة ملابسها خلف الكواليس تلبية لطلبها. فالتقتى الفنانة وكأنها تلميذة اقترفت ذنبا من الذنوب. ورغم مرور وقت طويل على انتهاء العرض وانصراف جميع المشاركين والمستخدمين من المسرح لم ترفع الماكياج عن وجهها ولم تخلع عنها زياها بل راحت تلح فى أن أبقى قليلا معها، وتتوسل إلى، وهى مضطربة اضطرابا كبيرا وصل إلى حدود اليأس، أن أذكر لها سبب التغيرات التى حدثت فى داخلها. وأعدنا النظر فى كل جزء من أجزاء دورها وفى مراحل إعدادها، ووسائل التقنية التى اضطلمت بها من «المنهج» ولقد كان كل شئ صحيحا. ولكن المثلة كانت تفهم كل جزء منه على انفراد، ولم تستوعب أسس «المنهج» الإبداعية بوصفها كلا لا يتجزأ.

وسألتها: «وماذا بشأن خط الفعل المتصل، والمهمة العليا؟»

كانت (ز) قد سمعت شيئا ما عنهما وعرفتهما بصفة عامة، ولكن معرفتها هذه كانت معرفة نظرية لم تطبقها فى الممارسة العملية.

فقلت لها: «إذا كنت تؤدين خارج خط فعل متصل، فهذا يعني أن فعلك لا يجري في الظروف المقترحة، ولا تستخدمين كلمة «لوه» السحرية، ولا تختبئين الطبيعة وعقلها الباطن إلى العملية الإبداعية، ولا تحلقين «حياة النفس الإنسانية» في الدور كما يتطلب ذلك منا الهدف الرئيسي، وأسس اتجاهها في الفن. بعيدا عن ذلك لا وجود «للمنهج» وهذا يعني أنك لا تبتدعين على الخشبة، وإنما تقومين بتمارين منفصلة حسب «المنهج» لا رابط بينها. وهذه التمارين معقدة في الحصوص الدراسية ولكنها غير محدية في عرض مسرحي. لقد نسيت أن هذه التمارين وكل ما يحتوى عليه «المنهج» هو ضرورى بالدرجة الأولى، لخط الفعل المتصل والمهمة العليا. وهذا هو السبب في أن أجزاء دورك الرائعة المنفصلة لا تخلق انطبعا قويا ولا تلقى استحسانا. حاولي أن تخطمي تمثال (أبولون) إلى أجزاء صغيرة جدا، وأن تقومي بعرض كل جزء من هذه الأجزاء على انفراد. فمن المستبعد جدا أن تأسر هذه الشظايا لب الناظر».

وفي اليوم التالي حددت لها موعدا للتدريب في المنزل. فشرحت لها كيف تجعل خط الفعل المتصل يتخذ في الوحدات والمهمات التي أعدتها، وكيف يتم توجيهها نحو مهمة عليا واحدة.

ومن ثم انكبت (ز) على هذا العمل بشغف، وسألتني أن أعمل معها بضعة أيام لتتطلع بذلك. فكنت أعرج عليها وأتحقق مما صنعت به بمفردها، وفي نهاية المطاف، توجهت إلى المسرح لأشاهد العرض في شكله المعلن الجديد. ولا يمكن وصف ما حدث في تلك الأمسية، فقد كوفت هذه الفنانة الموهوبة على ما كابنته من عذاب وشك، وحقت نجاحا مذهلا. ذلك هو التأثير المدهش الرائع الذي يتمتع به كل من خط الفعل المتصل والمهمة العليا القادرين على إشاعة الحياة في الفن.

أفلا يعتبر هذا مثالا مقنا على أهميتهما الكبيرة في فنا!

وبعد فاصل صمت وجيز هتف أركادى نيكولايفتش قائلا:

- وسأذهب إلى أبعد من ذلك! وما عليكم الا أن تتصوروا فنا مثاليا يكرس حياته كلها لتحقيق هدف حياتي واحد كبير هو: «السمو بالناس وإدخال البهجة إلى قلوبهم بغنة الرفيع وإبراز الجمال الروحي الكامن في مؤلفات العاقرة»

هذا الإنسان الفنان سوف يصعد الخشبة ليقدّم للمتفرجين المجتمعين في المسرح تفسيراً جديداً لدور من الأدوار، أو مسرحية من المسرحيات العبقريّة، حيث يعبر هذا التفسير حسب

رأى الفنان المبدع أفضل تعبير عن جوهر المؤلف هذا الإنسان - الفنان يستطيع أن يكرس حياته للقيام بمهمة ثقافية سامية هي تنوير معاصريه. وهو يستطيع بفضل نجاحه الشخصي أن ينشر فى الناس أفكارا ومشاعر قريبة إلى قلبه وعقله، وليست قليلة تلك الأهداف السامية التى يضعها عظماء الناس نصب أعينهم!

لنتفق من الآن فصاعدا على أن نطلق على أهداف الإنسان - الفنان الحياتية هذه اسم المهمات ما فوق العليا، ونخطوط الفعل المتصل العليا.

- وما عسى أن يكون ذلك؟

- بدلا من الجواب سأقص عليكم حادثة وقعت لى وساعدتني على فهم ما يجرى الحديث عنه (أبى الإحساس به).

ذات مرة، فى إحدى جولات مسرحنا الفنية التى قمنا بها فى بطرسمبورغ منذ زمن بعيد، خرجت عشية بداية الحفلات فى وقت متأخر من تدريب غير موفق جرى إعداده بصورة سيئة.

غادرت المسرح، آنذاك، منزعجا وغاضبا ومتعبا. وإذا بى أمام مشهد مفاجئ لم أكن أتوقعه. فقد شاهدت معسكرا هائلا مترامى الأطراف، يشبه معسكرات الفجر قد احتل مكانه على طول الساحة أمام بناء المسرح. ولقد أضرمت النيران وتحلق حولها آلاف الناس، منهم من كان يجلس، ومنهم من غفا ونام مفترشا الثلج، أو متمددا على مقاعد طويلة اصطحبوها معهم. هذا الحشد الهائل كان ينتظر قدوم الصباح وفتح شباك التذاكر ليحصل كل منهم على رقم يعطيه إمكانية الحصول على بطاقة حسب دوره عندما يبدأ بيع التذاكر.

لقد ذهلت. ولكى أفدّر مائة هؤلاء الناس حق قدرها سألت نفسى: ترى ما هو الحدث. أو الاغراء، أو الظاهرة الخارقة للعادة، أو من هو ذلك العبقري القادر على أن يجعلنى أتحمّل الصقيع ليس ليلة واحدة فحسب، بل عدة ليال متتالية فى سبيله؟ لا بل إن هذه التضحية تقدم فى سبيل الحصول على ورقة لا تعطى صاحبها الحق سوى فى الاقتراب من شباك التذاكر دون أن تضمن له إمكانية الحصول على تذكرة.

ولم أنجح فى تصور ذلك الحدث القادر على أن يدفعنى إلى المخاطرة بصحتى وربما بحياتى.

ما أكبر الأهمية التي يحتلها المسرح في نفوس الناس! وما أحوجنا إلى ادراك هذه الحقيقة إدراكا عميقا! وإنه لما يشرّف المرء ويسعدّه أن يحمل البهجة السامية إلى آلاف المتفرجين الذين هم على استعداد لأن يخاطروا بحياتهم في سبيله! لقد أردت أن أضع أمامي هذا الهدف السامي الذي أطلقت عليه اسم المهمة ما فوق العليا، وعلى تنفيذه اسم خط الفعل المتصل الأعلى.

وبعد فاصل صمت وجيز استطرد أركادى نيكولا يفتش يقول:

- ولكن مما يدعوا للأسف أن يوقف الفنان انتباهه وهو في طريقه نحو الهدف الكبير النهائي سواء كان هذا الهدف مهمة المسرحية أو الدور العليا أو مهمة حياة الفنان كلها، على مهمة ضحلة خاصة أكثر مما يجب.

- وماذا يحدث عندئذ؟

- إليكم ماذا يحدث: أنتم تذكرون كيف يدور الأطفال، وهم يلعبون، ثقلًا، أو حجرا مربوطا بحبل طويل فوق رؤوسهم. فيحكم عملية الدوران يلتف الحبل على العصا التي ربط بها ويستمد الحركة منها. ويرسم الحبل مع الثقل، في أثناء دوراته، دائرة ولف في الوقت نفسه على العصا التي يمسكها الصبي بصورة تدريجية إلى أن يصل الثقل، في نهاية المطاف، إلى العصا ويصطدم بها.

ولتتصوروا الآن أن أحدهم، بينما اللعب على أشده، قد وضع عصاه في طريق دوران الحبل مع الثقل. عندئذ سيلف الحبل على هذه العصا حال اصطدامه بها، وسيقع الثقل في النتيجة ليس عند صاحبه الحقيقي، بل عند الشخص الآخر الذي اختطف الحبل بعصاه. وهكذا يفقد الطفل إمكانية التحكم بلعبته.

ويحدث شيء من هذا القبيل في عملنا، إذ كثيرا ما يصطدم الفنان، وهو يسعى نحو مهمته العليا النهائية، بمهمة تمثيلية جانبية قليلة الأهمية، ويعطيه طاقته كلها. فهل ثمة حاجة إلى القول بأن استبدال هدف صغير بهدف كبير هو ظاهرة خطيرة، ومن شأنها أن تشوه عمل الفنان كله.

... عام (..) ١٩

اقرب أركادى نيكولا يفتش من السبورة الكبيرة السوداء، ثم تناول قطعة من الطباشير وقال:

– سأحاول الاستعانة بالرسم، لأبين لكم، على نحو أوضح، أهمية المهمة العليا وخط الفعل المتصل. فمن الطبيعي أن تتوجه جميع المهمات بلا استثناء، وخطوط حياة الدور القصيرة كلها فى اتجاه واحد عام ومحدد للجميع، أى نحو المهمة العليا، كما يلى:

ورسم أركادى نيكولايفتش على السبورة الشكل التالى:



– هذا صف طويل من خطوط حياة الدور الصغيرة والمتوسطة والكبيرة الموجهة فى اتجاه واحد، أى الى المهمة العليا. وتتناوب خطوط حياة الدور القصيرة ومهامها بعضها مع بعض بصورة منطقية مترابطة وتثبت إحداها بالأخرى. ويتكون بفضل ذلك خط شامل متصل واحد يمتد عبر المسرحية كلها.

ولتتصوروا الآن، للحظة أن الفنان لم يحدد لنفسه مهمة عليا، وأن كل خط صغير من خطوط حياة الدور الذى يصوره كانت تؤدى إلى اتجاهات مختلفة.

وأسرع أركادى نيكولايفتش يعبر عن فكرته ثانية بواسطة رسم تخطيطى يصور هذه المرة خط فعل متقطع:

– وهذا عدد من المهمات الكبيرة والمتوسطة والصغيرة، وأجزاء غير كبيرة من حياة الدور موجهة فى اتجاهات مختلفة. فهل يمكننا أن نكون منها خطا مستقيما شاملا؟

وقلنا جميعا باستحالة ذلك.



- وإذن فلا وجود هنا لخط فعل متصل، والمسرحية ذاتها متناثرة إلى أجزاء متفرقة في مختلف الاتجاهات. ويتواجد كل جزء منها بصورة مستقلة خارج إطار الكل. إن المسرحية ليست بحاجة إلى هذه الأجزاء المتفرقة مهما بلغت من الجمال في ذاتها.

واستطرد أركادى نيكولايفتش في شرحه قائلا:

- وأتناول هنا حالة ثالثة. فلقد قلت آنفا أن كلا من المهمة العليا وخط الفعل المتصل ينبثق من طبيعة المؤلف ذاته بصورة عضوية إذا كان هذا المؤلف جيدا. وأنه لا يمكن الإحلال بذلك دونما عقاب، ودون القضاء على المؤلف نفسه.

ولنفرض أنهم يريدون أن يدخلوا إلى المسرحية هدفا غربيا أو نزعة لا علاقة للمسرحية بها.

في هذه الحالة، ستبقى كل من المهمة العليا وخط الفعل المتصل المرتبطين عضويا بالمسرحية بصورة جزئية. بيد أنهما سيضطران في كل لحظة إلى الانحراف في اتجاه النزعة التي تم إدخالها: ويمكن التعبير عن ذلك بالرسم الآتي:



إن مسرحية لها هذا العمود الفقري المحطم لا يمكن أن تعيش.

وهنا يحتاج غوفوركوف بكل ما أوتي من حيوية داخلية مسرحية:

- أرجو المذنرة من فضلك، فأنت تسلب المخرج والممثل حقهما في المبادرة الفردية والإبداع الفردي، وتنكر عليهما «أنا» هما الخاصة، وإمكانية تجديدهما الفن القديم، ونفريه من الحياة المعاصرة.

ويشرح أركادى نيكولايفتش في توضيح الأمر بهدوء فيقول:

- أنت وكثيرون ممن يشاطرونك هذا الرأي غالبا ما تفهمون كلمات ثلاث فهما خاطئا وتخلطون بينها وهي: الخلود، والمعاصرة، والآنية العادية.

إن ما هو معاصر قد يصبح خالدا إذا كان ينطوي على أسئلة كبيرة، وأفكار عميقة. وأنا لا أعترض على هذه المعاصرة إذا كانت ضرورية لمؤلف الشاعر.

وعلى النقيض من ذلك تماما لما هو أتى ضيق أن يقدو خالنا. فهو يعيش اليوم فقط، ويمكن أن ينسى في الغد. وهذا هو السبب في أن مؤلف الفن الخالد لا يمكن أن يقترب عضوها بما هو أتى عادي مهما كانت الحيل التي يتكرها المخرجون والممثلون أو التي يتكرها أنت بوجه خاص.

عندما نقبح على مؤلف كلاسيكى قديم متماسك هدفنا غريبا عن المسرحية له صفة الآتية، فإن هذا الهدف يخلو بمثابة لحم قاس فوق جسم بديع غالبا ما يحدث تشوها لا نعود معه نتعرف على الجسم. إن مهمة المؤلف العليا المشوهة عاجزة عن استهواننا واجتذابنا ومن شأنها أن تحدث فينا التصدعات وحسب.

إن القصر وسيلة رديئة في الفن. ولذلك فإن تجديد المهمة العليا بمساعدة نزعات آتية لا يمكن أن يؤدي الآن إلى موت المسرحية والنور معا.

ومع ذلك فقد يحدث أن تتألف الزرعة مع المهمة العليا تالفاً حقيقياً. ونحن نعلم أنه يمكن أن نطعم شجرة يرتقال بغصن من الليمون. وعندئذ تنتج فاكهة جديدة يطلق عليها في أمريكا اسم «الليمون الهندي».

ويمكننا أن نقوم بمثل هذا التطعيم في المسرحية أيضا. ففي بعض الأحيان تطعم، مسرحية كلاسيكية قديمة بفكرة معاصرة تبهث الشباب في هذه المسرحية. وفي هذه الحالة تكف النزعة عن التواجد بصفة مستقلة، وتتحول إلى مهمة عليا.

ونعبر عن ذلك تخطيطاً بالرسم الآتي، حيث يتجه خط الفعل المتصل نحو المهمة العليا والنزعة معا.



وتجرى العملية الإبداعية، فى هذه الحالة، بشكل طبيعى، ولا يحدث أى تشويه فى طبيعة المؤلف العضوية.

والنتيجة التى يجب استخلاصها من كل ما قلناه هى :

عليكم أن تحافظوا، أولا وقبل كل شئ، على المهمة العليا وخط الفعل المتصل، وأن تكونوا على حذر من النزعة المقحمة، وغيرها من الاتجاهات والأهداف الغريبة عن المسرحية. وسوف أكون سعيداء وسأعتبر نفسى بأنى قمت بواجبى الأهم، وهو شرح إحدى المراحل الرئيسية فى «المنهج»، إذا كنت قد أفلحت اليوم فى إقناعكم بما للمهمة العليا وخط الفعل المتصل من دور رائد واستثنائى فى العملية الإبداعية.

وبعد فترة طويلة بعض الشئ: استطرد أركادى نيكولايفتش قائلا:

- كل فعل يقابله فعل مضاد، زد على ذلك، فإن هذا الأخير يستدعى الاول ويقويه. ولذلك نجد فى كل مسرحية، جنبا إلى جنب مع خط الفعل المتصل، خطأ يمر فى الاتجاه المعاكس، إه خط الفعل المضاد، المقابل والمعادى.

وعلىنا أن نرحب بهذه الظاهرة الجيدة لأن الفعل المضاد من شأنه أن يستدعى عددا من الأفعال الجديدة بصورة طبيعية. ونحن نحتاج إلى هذا الصدام الدائم لأنه يولد صراعا وخصاما وجدلا وعددا كبيرا من المهمات المترتبة على ذلك والتى تتطلب حلا، ولأنه يستدعى النشاط والفاعلية التى هى أساس فننا.

لو كانت المسرحية لا تحتوى أى خط فعل متصل مضاد، وكان كل شئ فيها ينتظم من تلقاء نفسه، لما بقى أماننا نحن الفنانين وأمام الشخصيات التى نصورها ما يمكن أن نفعله على النص، ولأمت المسرحية ذاتها غير فاعلة. وبالتالي غير مناسبة للمسرح.

وفى واقع الامر، لو أن (ياغو) لم يدبّر مكائده الخبيثة لما غار (عطيل) على (ديدمونة) ولما قتلها. ولكن بما أن المغربى متجه بكيانه كله نحو معشوقته، و (ياغو) يقف بينهما هو وخط فعله المتصل المضاد، فإننا نجد أنفسنا ازاء تراجيديا فعالة من خمسة فصول تنتهى نهاية مأساوية.

وهل ثمة ضرورة للقول إن خط الفعل المتصل المضاد يتكون أيضا من اجزاء منفصلة ومن خطوط حياة الفنان - الدور الصغيرة. وسأحاول أن أبين لكم ما قلته بالتطبيق على مسرحية «براند»:

لنفرض أننا متفقون على أن شعار (براند) : « كل شيء أولاً شيء » هو مهمته العليا، وليس مهماً في مثلنا الراهن أن يكون هذا صحيحاً أو غير صحيح أن هذا المبدأ الأساسي الذي يحمله القس المتعصب ليبحث على الخوف، فهو لا يسمع بأى من الحلول الوسط أو التنازلات، ولا بأى انحراف عن المبدأ فى أثناء تنفيذ هدف الحياة الفكرى.

حاولوا الآن أن تربطوا وحدات معينة من مقتطف « الاقطة » ولتقل مثلاً تلك الوحدات التى قمنا بتحليلها فيما مضى، بالمهمة العليا فى المسرحية ككل.

ورحت اسدد من نقطة أقمطة الطفل الى نقطة المهمة العليا: « كل شيء أولاً شيء ». وبالطبع كان من الممكن أن أضع، بمساعدة الخيال وابتداعاته، أحدهما مع الآخر فى علاقة متبادلة، بيد أن هذا كان سيتم بصعوبة وقسر من شأنهما أن يحدثا تشويهاً فى المسرحية.

على أنه يكون أقرب إلى الطبيعة بكثير اذا ما ظهر بدلاً من التعاطف فعل مضاد من جانب الام. ولذلك فإن (أغنس) تتجه فى هذه الوحدة حسب خط الفعل المتصل المضاد، وليس وفق خط الفعل المتصل، وهى لا تسعى إلى المهمة العليا، بل إلى ضدها. وعندما حاولت القيام بعمل مشابه بالنسبة إلى دور (براند) نفسه، نجحت على الفور فى ايجاد الصلة بين مهمة هذا الدور وهى « اقناع الزوجة بتسليم الاقطة فى سبيل التضحية من أجل الواجب » ومن المهمة العليا فى المسرحية « كل شيء أولاً شيء ». فمن الطبيعى أن يطالب هذا الرجل المتعصب بكل شيء فى سبيل مثله الأعلى فى الحياة. أما فعل (أغنس) المضاد فقد كان يستدعى فعل (براند) المتعاطف نفسه. ومن هنا ينشأ صراع البدايتين المختلفتين.

وهكذا، يصارع واجب (براند) حب الأم، وتصارع الفكرة الشعور، ويصارع القس المتعصب الأم المكابدة، وتصارع البداية الدكرية البداية الأنثوية.

ولذلك نجد أن خط الفعل المتصل فى هذا المشهد فى يد (براند)، كما نجد أن (أغنس) تقود خط الفعل المتصل المضاد.

ثم ذكرنا نيكولايفتش فى الختام بكل ما تحدث عنه طوال المرحلة الدراسية هذا العام، وذلك بكلمات موجزة وبصورة مبسطة.

ولقد ساعدتنى هذه المراجعة المقتضبة فى تنظيم كل ما استوعبته خلال السنة الدراسية الأولى ووضعه فى مكانه.

وقال أركادى نيكولايفتش:

- والآن أرجوكم أن تعبروني انتباهكم كله، فلدى شيء ما فى غاية الأهمية أريد أن أقوله لكم، إن كل ما أنجزناه من مراحل فى منهاجنا منذ بداية حصصنا المدرسية، وما قمنا به من أبحاث أجريتها على العناصر المختلفة كان موجها فى سبيل خلق حالة الإحساس المسرحية الداخلية.

هذا ما عملنا فى سبيله طوال الشتاء، وما يتطلب منا الآن وفى المستقبل انتباهها استثنائيا. بيد أن حالة الإحساس المسرحية الداخلية لا تعتبر فى هذه المرحلة من تطورها جاهزة بعد البحث عن المهمة العليا وخط الفعل المتصل بصورة عميقة ومرهفة إذ أن حالة الإحساس المكونة تتطلب إضافة مهمة. وتتطوى هذه الإضافة على سر المنهج الرئيسى الذى يبرز أهم الأسس فى اتجاهنا الفنى وهو: «اللاوعى عبر الوعى». وسنشرع فى دراسة هذه الإضافة، وبالأحرى هذا الأساس، ابتداء من الحصة المقبلة.

«واذن، فقد انتهت السنة الأولى من «المنهج» ومازلت أشعر، كما كان يشعر (غوغول) بأن روحى مازال يكتنفها «قدر كبير من الغموض والغربة». فأننا كنت قد عولت على أن يقضى بى عملنا، الذى امتد خلال سنة دراسية كاملة تقريبا، إلى «الإلهام» ولكن «المنهج» - لسوء الحظ - لم يحقق ما كنت انتظره منه فى هذا الصدد».

كانت هذه الأفكار تجم فى رأسى وأنا واقف فى ردهة المسرح أرتدى معطفى بشكل ألى. وألف لفاعى حول عنقى بكسل. وفجأة لكزنى أحدهم فى جانبي فصرخت، واستدرت لأجد أمامى أركادى نيكولايفتش وهو يضحك.

فهو، بعد أن رأى حالتي، كان يرغب فى معرفة سبب مزاجى المنقبض. فحاولت أن أراوغه، ولكنه واجهنى باستفسارات مباشرة ومحددة. ولقد سألتى مستفسرا عن سوء الفهم الذى يربكنى فى «المنهج» فقال:

- ما الذى تشعر به وأنت تقف على الخشبة؟

- هنا تكمن المشكلة، فأننا لا أشعر بشيء خاص. وكل ما أحس به هو أنني مرتاح على المنصة، وأعرف ماذا على أن أفعل، وأن وجودى ثمة هو لهدف معين. وبأننى لست فارغا وأؤمن بأفعالى كما أؤمن بحقى فى أن أكون على الخشبة.

- وماذا تبغى أكثر من ذلك؟ وهل من الخطأ ألا تكذب على المنصة، وأن تؤمن بأفعالك وتشعر بأنك سيد الخشبة؟

ثم أردف تووتسوف مؤكدا: هذا كثير جدا!

وهنا كاشفته بصدد الإلهام.

فهتف يقول:

- هنا هو الأمر إذن! ولكن لا ينبغي لك أن تقصدي في هذا الصدد. «فالمنج» لا يصنع الإلهام، بل يكتفى بتمهيد الظروف المناسبة له. أما إذا كان هذا الإلهام سيهبط عندئذ أم لا، فاسأل عن ذلك (أبولون) أو اسأل طبيعتك أو المصادفة فانا لست ساحرا، وكل ما فى استطاعتى أن أعرضه عليك هو عناصر جذب ووسائل جديدة لاستشارة الشعور والمعاناة.

وإنى لأفصحك ألا تطارد شبح الإلهام. وأن تدع امره لتلك الساحرة التى تصنع المعجزات، وأعنى الطبيعة، أما أنت، فكرس نفسك لما يتدخل فى نطاق الوعى الإنسانى.

لقد كتب (ميخائيل شيبكين) إلى تلميذه (سرعى شومسكى) يقول: «قد يتسم أداؤك بالضعف أحيانا، وقد يكون مقبولا إلى حد ما فى أحيان أخرى (فهذا يرتبط بالاستعداد الروحى فى أغلب الأحيان) بيد أن المهم هو أن يكون أداؤك صادقا».

وهذا بالتحديد ما يجب أن تنصب عليه جهودك واهتماماتك الفنية. فأتت إذا وضعت دورك على الطريق الصحيح فتجده يمضى قدما إلى أمام ويزداد عمقا واتساعا، وسيغضى فى نهاية المطاف إلى الإلهام.

والى أن يتحقق ذلك، ما عليك الا أن تعلم أن الكذب، والتكلف فى الأداء، والقوالب الجامدة لا تولد إلهاما. ولذلك، حاول أن تكون صادقا فى أداؤك، وأن تتعلم كيف تمهد تربة ملائمة للهبوط الإلهام، وأن تؤمن بأن هذه هى الطريق المفضية إلى زيادة إمكانية الوفاق معه.

ثم قال توريسوف وهو ينطلق خارجا:

- على فكرة، ستكلم عن الإلهام ونقوم بتحليله فى حصصنا المقبلة أيضا.

وفكرت وأنا أغادر المسرح:

«تحليل الإلهام» ١٩ وهل يمكننا مناقشة الإلهام والتفلسف بصده؟ ترى هل ناقشت أنا

عندما اطلقت عبارتى «دما، ياغو، دما» فى أثناء عرض القبول؟

ثم هل يعقل أن تجمع الإلهام ونكونه من فتات وتنف صغيرة ومضات متفرقة مثلما

تجمع الأفعال الفيزيولوجية واللحظات القصيرة التى نؤمن فيها بصدق هذه الأفعال؟ ١٩

١٦. اللاوعى فى حالة الإحساس المسرحية

... عام (..) ١٩

قال أركادى نيكولايفتش بلهجة أمرة فور دخوله الصف:

— نازفانوف وفيويتسوف! اصعدا المنصة، وأتيا لنا المشهد الابتدائى من أتود «احترق النقود».

أنتما تعلمان أنه يجب بدء العمل الإبداعى بتحرير العضلات. لذلك اجعلنا جلستكما مرهقة أولا واستريحنا فيها وكأنكما فى بيتكما.

وصعدنا الخشبة وقمنا بما طلب منا. بيد أن أركادى نيكولايفتش كان يصرخ فى صالة المتفرجين قائلا:

— خففا من التوتر! لتكن جلستكما مرهقة أكثر، احذفا خمسا وتسمين بالمائة من التوتر.

ربما تعتقدان أننى أبالغ فى تقدير حجم زيادة التوتر؟ لا، فالجهد الذى يبذله الممثل وهو أمام جمهور غفير من المتفرجين يبلغ قدرا كبيرا من الزيادة، ولسوء الحظ أن هذا الجهد أو القسر ينشآن بصورة غير ملحوظة ودونما حاجة إلى ذلك أو ضرورة يتطلبها عقل الفنان نفسه أو إرادته. ولذلك تخلصنا من التوتر الزائد عن الحاجة بجرأة وبقدر ما نستطيعان.

يجب أن تشعرنا أنكما فى بيتكما على الخشبة أكثر من شعوركما بذلك وأنتما فى منزلكما بالفعل. يجب أن تشعرنا على المنصة بالبهجة والسرور أكثر مما تشعران بهما فى الواقع فنحن، فى المسرح، لا نعيش عزلة بسيطة، بل (علانية). وهذه تعطينا ذروة المتعة.

ولكن يبدو أنى بالفت، وأوصلت نفسى إلى درجة الإنهاك، ووقعت قسرا فيما يشبه السكون، وتجمدت فى مكانى، ولقد اضطررت إلى التصال ضد هذا النوع من التوتر. فبذلت من وضعية جسمى، وقمت بحركة ما، واستعنت بالفعل فى القضاء على حالة السكون. بيد أننى وقعت، فى نهاية المطاف، فى مبالغة أخرى مناقضة وهى كثرة الحركة. وللتخلص من هذه الحالة القلقة لجأت إلى تنبير لإقاعى العصى السريع وأدخلت أبطأ الإيقاعات التى وصلت إلى حد الخمول تقريبا.

وأقر أركادى نيكولايفتش وسائلى هذه، لا بل حبثها أيضا بقوله:

— من المفيد للفنان عندما يبذل جهدا زائدا، أن يدخل على أدائه بعضا من عدم الاكتراث، ومن السطحية فى ارتباطه بالعمل. فتلك وسيلة ناجحة ضد التوتر المفرط والتكلف فى الأداء.

ولكن لم يمنحنى هذا — لسوء الحظ — ذلك الهدوء أو العفوية اللذين أحس بهما عادة فى الحياة الواقعية عندما أكون جالسا على أريكنى فى البيت.

ولقد تبين أننى قد نسيت لحظات العملية الثلاث (توتر — تحرير — تبرير). فاضطررت إلى اصلاح الخطأ بسرعة. وعندما تم لى ذلك، شعرت وكأن شيئا ما زائدا فى داخلى قد تحرر واختفى فى مكان ما.

وأحسست بشكل جسمى ووزنه، وبالقوة التى كانت تجذبه نحو الأرض. فغصت فى المقعد الوثير الذى كنت أجلس عليه فيما يشبه الاضطجاع، وشعرت فى الوقت نفسه بأن قسما كبيرا من التوتر العضلى الداخلى قد غار بعيدا. بيد أن هذا أيضا لم يمنحنى الحرية المنشودة التى أعرفها فى الحياة الواقعية فما هو السبب؟

وعندما تعمقت فى حالتى، أدركت أن السبب فى ذلك هو توتر الانتباه الشديد على حساب إرخاء العضلات. فلقد كان هذا الانتباه يراقب الجسم، ويقف بذلك عائقا دون الاستراحة الهادئة.

وكاشفت أركادى نيكولايفتش بملاحظائى هذه فقال لى:

— أنت على حق. فثمة كثرة من التوترات الزائدة فى مجال العناصر الداخلية أيضا. بيد أن تعاملنا مع التوترات الداخلية يجب أن يختلف عن تعاملنا مع العضلات الغليظة، لأن

العناصر الروحية هي بالقياس إلى العضلات خيوط عنكبوتية. ومن السهل عليك أن تقطع هذه الخيوط إذا كانت متفرقة، أما إذا شبكتها وجعلنا منها صفائر أو حبلا متينة، فعندئذ، لن تتمكن من قطعها ولو استخدمت فأسا، ولكن عليك أن تحرص عليها في بداية نشوئها.

وسأل الطلاب:

- وكيف تتعامل مع «خيوط العنكبوت» هذه؟

- فى أثناء نضالنا ضد التوترات الداخلية يجب أن نأخذ فى اعتبارنا اللحظات الثلاث أيضا، أى التوتر والتحرر والتبرير.

إنك، فى اللحظتين الأوليين، تبحث عن التوتر الداخلى، فتدرك أسباب نشوئه وتحاول القضاء عليه. وفى اللحظة الثالثة تبرر حالتك الداخلية الجديدة بظروف مقترحة مناسبة.

ويجب أن تستفيد فى الحالة الراهنة من أن عنصرا مهما من عناصرك (الانتباه) لم يتشتت فى أرجاء الخشبة والصالة، بل تركز فى داخلك على الأحاسيس العضلية. قدم لهذا الانتباه المشدود موضوعا شيقا وضروريا للأتود. ثم وجهه نحو هدف جذاب أو فعل قادر على أن يعث الحياة فى عملك ويحفظك.

ورحت أتذكر مهمات الأتود، وظروفه المقترحة وعلقت فى الشقة كلها فى خيالى. وفى أثناء هذه الجولة المتخيلة حدث ظرف مفاجئ: فقد وقعت على غرفة لم أكن أعرفها قبل الآن، ورأيت فيها شيخا طاعنا فى السن وامرأة عجوزاً هما، علي ما يبدو، والدا زوجتى اللذان يقطنان فى شقتنا أيضا. ولقد تأثرت بهذا الاكتشاف المفاجئ وأقلقنى فى الوقت نفسه. لأن واجباتى تتعقد فى حال ازدياد عدد أفراد الأسرة. وهذا يتطلب منى العمل كثيرا لأنمى من اطعام هذه الأفواه الخمسة، هذا إذا لم آخذ نفسى أنا فى الحسبان! فى هذه الحالة، يكسب عملى، وتفقد الغد، والاجتماع العام، والعمل الذى ينتظرنى الآن فى تصنيف الوثائق والتحقق من صندوق الحسابات هذا كله، يكسب أهمية كبيرة خارقة للعادة على المنصة. ولقد جلست على أحد المقاعد، ورحت ألفت حول أصبعى بعصبية خيط قنب وقع فى يدى.

- أحسنت!

شجعتنى أركادى نيكولا يفتش من الصالة ثم أردف يقول:

هذا تحرير حقيقى للعضلات. اننى أؤمن الآن بصدق ما فعله، وما تفكر به رغم أنى لا أعرف ما الذى يشغل فكرك على وجه التحديد.

وعندما اختبرت جسمى ظهر أن عضلاتى قد تحررت من التوتر تحررا كاملا دون أن أبذل مزيدا من الجهد أو القسر. ويبدو لى أن اللحظة الثالثة التى كنت قد نسيتهـا، وأعنى لحظة تبرير الجلوس، قد نشأت بصورة تلقائية. وهمس لى أركادى نيكولا يفتش يقول:

ـ المهم أن تتجنب العجلة. تأمل جيدا كل شىء ببصرك الداخلى. وإذا احتاج الأمر فادخل كلمة «لو» جديدة.

وبرقت فى ذهنى فكرة.

«ولكن كيف سيتبين لى أن ثمة خطأ كبيرا فى حساب الصندوق؟ لابد من التحقق، إذن، من السجلات والوثائق. ما هذه المصيبة! وهل فى استطاعتك أن تنجز هذه المهمة وحده.. فى هذا الوقت من الليل؟»

وألقيت نظرة إلى ساعتى بصورة آلية. وكانت تشير إلى الرابعة. الرابعة ماذا؟

نهارا أم ليلا؟ وافترضت أنها الساعة الرابعة ليلا، وبدأ يساورنى القلق بسبب هذا الوقت المتأخر، واندفعت غريزيا إلى المنضدة وبدأت أعمل بجنون.

ـ أحسنت!

تناهى إلى سمعى استحسان أركادى نيكولا يفتش ولكنى أصبحت لا أغير التشجيع التفاتا، فأنا لم أعد بحاجة إليه، وبدأت أعيش وأتواجد على المنصة شاعرا بحقى الكامل فى أن أفعل كل ما يخطر على بالى.

ولم يعد يكفينى هذا، وانتابتنى رغبة فى أن أجعل وضعى أكثر تعقيدا، وأن أزيد من حدة معاناتى، ولقد اضطررت ذلك إلى إدخال ظرف جديد هو، بالتحديد، نقص كبير فى النقود.

وسألت نفسى مضطربا: «ما العمل؟» ثم قررت: «سأذهب إلى الدائرة! واندفعت إلى الدهليز ولكنى تذكرت فى الحال: «ولكن الدائرة مغلقة» وعدت إلى غرفة الضيوف،

وأخذت أروح وأجىء لأنشط ذهني. ثم أشعلت لفافة وجلست أدخن في زاوية مظلمة من زوايا الغرفة لكي يتسنى لي التفكير بصورة أفضل.

وتخيلت أناما لقاة أخذوا يتحققون من السجلات والوثائق وحساب الصندوق ثم راحوا يوجهون بعض الأسئلة بينما كنت ألتفت أنا في أجوبتي، وقد منعني عنادى اليائس من الاعتراف بخطئي.

بعد ذلك راحوا يكتبون قراراً، ثم تهامسوا فيما بينهم في بعض الزوايا، بينما وقفت أنا وحيداً ومنتهدكاً. بعد ذلك استجوبوني، ثم حاكموني وسرحوني من الوظيفة وحجزوا علي ممتلكاتي وطردت من الشقة وهمس تورتسوف يقول للطلاب:

– انظروا نازفانوف – إنه لا يفعل شيئاً، ومع ذلك نشر أن اعماقه تجيش وتمورا!

ولقد شعرت في هذه اللحظة بدوار في رأسي، لقد فقدت ذاتي في الدور، ولم أعد أدرك أين أنا وأين الشخصية التي أصورها. وكففت عن لف خيط القنب حول أصبعي، وتجمدت في مكاني دون أن أعرف ماذا علي أن أفعل.

ولا أذكر ماذا جرى فيما بعد. وكل ما أذكره هو أن القيام بأى ارتجال أصبح أمراً سهلاً بالنسبة إليّ ويبحث على السرور. فقررت، مرة، الذهاب إلى النياية العامة وهرعت إلى الدليلز، وبحثت أبحت، مرة أخرى في جميع الخزائن عن وثائق تبريء ساحتي. ولقد أنهت بأفعال كثيرة لم أذكرها، ولكنني عرفت من المشاهدين فيما بعد بأنني قمت بها. لقد حدث في داخلي تحول عجيب كما يحدث في حكاية. فيما مضى كنت أعيش حياة الأتود متلمساً طريقى دون أن أدرك تماماً ما الذي يحدث في الأتود، أو في داخلي أنا بالذات. أما الآن فقد شعرت وكأنما «نفتحت لروحي عيون» فأخذت أدرك كل شيء إدراكاً كاملاً. واكتسبت كل صغيرة على الخشبة، وفي دوري، أهمية مختلفة بالنسبة إليّ. وأخذت أدرك المشاعر والتصورات والأحكام والرؤى، بأداء مسرحية جديدة.

وقال تورتسوف عندما شرحت له ما شعرت به:

– هذا ما تعنيه عندما نقول أنك تجد نفسك في دورك، وتجند دورك في نفسك من قبل كنت أرى وأسمع على نحو آخر. حينها كانت «المشاعر المحتملة»، أما الآن فقد ظهرت «الانفعالات الحقيقية». من قبل كانت بساطة التخيل الفقير، أما الآن فقد ظهرت بساطة

التخيل الخصب. ولقد كانت حربتي على الخشب مقيدة بحدود دقيقة وضعت معالمها الشرطيات، أما الآن فقد أصبحت حربتي طليقة جريئة.

إننى أشعر أن إبداعى فى أتود «الأحراق» سيتم، من الآن فصاعداً، فى كل مرة، ولدى كل إعادة له بصورة مختلفة عن الأخرى.

- هذا ما يجدر أن نحيا فى سبيله وأن نكون ممثلين فى سبيله. أليس كذلك؟ أليس هذا هو الإلهام؟

- لا أدري. اسألوا عن هذا عالم النفس، فالحلم ليس من اختصاصى. إننى رجل ممارسة، وكل ما أستطيعه هو أن أشرح لكم كيف أحس العمل الإبداعى فى نفسى أنا خلال هذه اللحظات.

وسأل الطلاب:

- وكيف تحس به؟

- سأحدثكم عن هذا بكل سرور؟ ولكن ليس اليوم لأنه يجب إنهاء الحصة. ستكون هناك دروس أخرى.

... عام (..) ١٩

لم ينس أركادى نيكولايفتش ما وعدنا به، وبدأ درسه بالكلمات التالية:

- منذ زمن قديم، وفى أمسية أقيمت عند أحد معارفى أجريت لى «عملية جراحية» من قبيل التفكه.

فقد أحضروا منضلتين كبيرتين يفترض أن الأولى مليئة بأدوات جراحية، والثانية فارغة، ويفترض أنها منضدة «العمليات». ثم فرشوا الأرض بالملاءات، وجاءوا بالضماد والطسوت والأوعية. وارتدى «الأطباء» ملابسهم، ولبست أنا القميص، ثم وضعونى على منضدة «العمليات» وعصبوا لى عيني. ولقد حيرنى أكثر من أى شىء آخر أن «الأطباء» كانوا يتصرفون معى بلطف زائد، مثلما يتصرفون لزاء مريض حالته خطيرة، وإنهم اتخذوا موقفاً جدياً، عملياً من المزاح ومن كل ما كان يجرى حولى.

لقد حيرنى هذا إلى درجة لم أعد أعرف فيها ماذا أفعل: هل أضحك أم أبكى، لا بل إنه خطرت فى رأسى فكرة غبية: «وماذا يحدث لو أنهم شرعوا يعملون مباضعهم فى

جسدى بالفعل؟». لقد أثار قلقي عدم معرفتي بما يجرى حولى، وانتظارى لما سيفعلون. فأرهفت سمعى ولم أترك صوتا واحدا يفوتنى سماعه. ولقد كانت الأصوات كثيرة: فكانوا يتهايمسون فيما بينهم فى كل مكان، ويصبون الماء، ويحدثون ضجيجا بالأدوات والأوعية، وبين حين وآخر كان يهدر طست كبير وكأنه جرس يقرع فى موكب جنائزى. وهمس أحدهم بطريقة أسمع بها كلامه: «فلنبدأ».

وأطبقت يد قوية على جلدى بقوة، وشعرت بألم دفين تلته ثلاث وخزات.. ولم أتمالك نفسى فانتفضت. بعد ذلك خدشوا ظاهر كفى بأداة حادة وقاسية وضمعدوا يدى، ثم زادت حركتهم، وبدأوا يتناقلون الأدوات فيما بينهم.

وأخيرا، وبعد فاصل صمت طويل.. شرعوا يتحدثون بصوت مرتفع، وبدأوا يضحكون ويهنتون بعضهم بعضا، ثم فكروا العصابة عن عينى... لقد شاهدت على ذراعى اليسرى طفلا رضيعا، ثم صنعه من ذراعى اليمنى المربوطة، ويرسم سحنة طفل بليدة على ظاهر الكف.

وبنأ السؤال التالى: ترى هل كانت معاناتى حينذاك صدقا حقيقيا مصحوبا بإيمان حقيقى أم الأصح أن نسمى ما أحسست به «شعورا محتملا».

بالتأكيد، لم يكن ذلك صدقا حقيقيا وإيمانا حقيقيا بهذا الصدق. بل حدث ثمة تناوب بين «الإيمان بالصدق» و «عدم الإيمان به»، بين المعاناة الحقيقية وبين توهم هذه المعاناة بين «الصدق» وبين «الصدق المحتمل» ولقد فهمت فى أثناء ذلك أنه لو أجريت لى عملية جراحية حقيقية لأحسست فى الواقع ما أحسست به فى بعض اللحظات المتفرقة فى أثناء المزاح تقريبا، فقد كان التوهم محتمل الوقوع إلى درجة كافية.

ولقد خالجتى فى بعض اللحظات آنذاك معاناة كاملة شعرت خلالها كما لو كان الأمر حقيقيا. لا بل قد انتابنى شعور داخلى، لثوان معدودات طبعاً، بأننى سأفقد وعى. ورغم أن هذا التوهم كان يختفى بسرعة لحظة ظهوره تقريبا. فقد ترك آثاره فى نفسى. ويبدو لى الآن أن ما أحسست به آنذاك كان يمكن أن يحدث فى الحياة الواقعية. ثم اختتم أركادى نيكولايفتش قصته بقوله:

بهذه الطريقة أحسست للمرة الأولى بتلك الإشارة التى أفضت بى إلى الحالة التى يتوافر فيها قدر كبير من اللاوعى، والتى أعرفها الآن معرفة جيدة على الخبرة.

- أجهل، ولكن هذا ليس بخط حياة، بل مجرد نبذ متفرقة منه.

- وهل تعتقد أن خط الإبداع اللاوعى هو خط متصل، أو أن الفنان على خشبة المسرح يعانى مثلما يعانى فى الواقع؟ لو كان الأمر كذلك لما استطاع كيان الإنسان الروحى الجسمانى أن يهمد أمام العمل الذى يضعه الفن أمامه.

وأنتم تعلمون الآن أننا نحيا على الخشبة بذكرياتنا الانفعالية المستمدة من الواقع الحقيقى، حيث تصل هذه الذكريات فى بعض تفصيلاتها إلى درجة توهم الحياة الواقعية. إن نسيان الممثل نفسه نسيانا كاملا ومستمر فى أثناء أدائه دوره، وإيمانه المطلق الراسخ بما يجرى على خشبة المسرح هو نادر جدا رغم حدوثه. وإنا نعرف أدوارا طالت فيها أو قصرت هذه الحالة من استمرارية النسيان، أما ما تبقى من زمن الحياة فى الشخصية المصورة، فقد كان الصدى يتناوب مع الاحتمال والإيمان مع الإمكان.

وكما انتابتنى لحظات من الدور فى أثناء العملية الجراحية الفكاهية، كذلك حدث لنازفانوف وهو يؤدى أدورته -احراق النقوده فى المرة الأخيرة. فلقد تشابكت حياتنا الإنسانية وذكرياتنا الانفعالية بحياة الدور الذى تقوم بأدائه، فلم تعد ندرك أين تبدأ حياتنا وأين تنتهى حياة الدور.

وقلت فى اصرار:

- هذا هو الإلهام بعينه!

فقال توريسوف مصحبا:

- نعم، ففى هذه العملية الشئ الكثير من اللاوعى.

- وحيثما يوجد اللاوعى يوجد الإلهام!

- وما الذى يجعلك تعتقد ذلك؟

دهش توريسوف من قولى والتفت فى الحال نحو بوشين الذى كان جالسا بقربه وقال له:

- هيا، أذكر لى بسرعة ودون أى تفكير، اسم شئ ما غير موجود فى هذا المكان!

- رجل*!

* الرجل أو المس: الخشبة الطويلة التى بين الثورين.

- ولماذا خطر على بالك هذا الاسم تحديداً؟

- لا أفهم ذلك!

- وأنا أيضاً «لا أفهم» ذلك، ولا أحد «يفهم». اللاوعى وحده يعلم ما الذى جعله يدس لك هذا التصور تحديداً.

وأنت يا فيلسوفسكى، أذكر لى بسرعة اسم شىء ما مما يتراءى لك.

- أناناس!

- ولماذا خطر على بالك «الأناناس»!

وتبين أن فيلسوفسكى بينما كان يسير فى الشارع منذ وقت قريب وإذا به فجأة يخطر على باله الأناناس دون أى سبب يذكر. فقد تراءى له للحظة أن هذه الثمرة تنمو على شجرة التخيل، إذ ليس من العيب أن يكون ثمة شبه بينهما. وفى واقع الأمر: فإن أوراق الاناناس تذكرنا بأوراق التخيل فى اللوحات الطبيعية، وقشرة الأناناس ذات الحراشف تشبه لحاء شجرة التخيل.

وحاول أركادى نيكولايفتش التوصل إلى الأسباب التى جعلت مثل هذا التصور يمن على بال فيلسوفسكى فسأله قاتلاً:

- ربما لأنك أطعمت الأناناس قبل ذلك؟

فقال فيلسوفسكى:

- كلا!

- ربما لأنك فكرت به؟

- كلا، أيضاً.

- وإذن، ليس أمامنا سوى أن نبحث عن حل هذه الأحجية فى اللاوعى.

ثم التفت فيوتسوف إلى فيوتسوف وسأله:

بماذا تفكر؟

وقبل أن يجيب فيوتسوف على هذا السؤال، أخذ يفكر فيه بترك. ثم وبينما كان يستعد للأجابة، ذلك راحته ينطاله دلماً آلياً لم يلاحظه هو نفسه. وأخيراً أخرج ورقة من جيبه، يطويها ويفتحها باجتهاد مستمرلاً فى التفكير على نحو أشد.

وأغرق أركادى نيكولا يفتش فى الضحك، ثم قال:

- هيا، حاولوا أن تكررُوا بصورة واعية جميع الأفعال التى احتاج إليها فيونتسوف قبل أن يجيب على سؤالى. ما الذى يريده منها؟ اللاوعى وحده يستطيع أن يفسر لنا معنى هذا العبث.

ثم التفت أركادى نيكولا يفتش نحوى وقال:

- أرايت؟ لم يكن ثمة إلهام فيما يبدو من بوشين وفيسيلوفسكى من قول، أو فيما فعل فيونتسوف، ومع ذلك نجد فى كلماتهم وتصرفاتهم قدراً من اللاوعى. وهذا يعنى أنه لا يتجلى فى أثناء عملية الإبداع وحسب، بل يظهر أيضاً فى أبسط لحظات الرغبة والاتصال، والتكيف والفعل وغير ذلك.

إن صداقتنا باللاوعى هى صداقة حميمة. فنحن نصادفه فى كل خطوة نخطوها فى الحياة الواقعية. وكل تصور يولد فىنا، وكل رؤية داخلية إنما يتطلب هذا القدر أو ذلك من اللاوعى وينشأ منه. كما أن إحياء خفيا من اللاوعى يكمن، بصورة كلية أو جزئية، فى كل تعبير فيزيولوجى عن الحياة الداخلية، وفى كل تكيف.

وأبدى فيونتسوف قلقه قائلاً:

- لا يسعنا فهم ما نقول ولا بأى حال!

- ولكن ما أقوله بسيط للغاية: فمن الذى أوحى لبوشين بكلمة «رحل»، من الذى كون له هذا التصور؟ من الذى أملى على فيسيلوفسكى حركات يديه، وتعابير وجهه، ونبرات صوته، وباختصار، جميع التكيفات التى عبر بواسطتها عن حيرته بصدد الأناثاس الذى ينمو على شجر النخيل؟ من ذا الذى يخطر على باله أن يقوم، بصورة واعية، بتلك الأفعال الفيزيولوجية غير المتوقعة التى قام بها فيونتسوف قبل الإجابة على سؤالى؟

مرة أخرى أقول إن اللاوعى هو الذى أوحى بها.

وسألت محاولاً فهم ما يقول:

- هذا يعنى أن كل تصور أو تكيف هو ذو منشأ لا واع بقدر ما؟

وأسرع نورسوف يؤكد قائلاً:

- بل معظم التصورات والتكيفات. وهذا هو السبب الذى يجعلنى أؤكد لكم بأن صداقتنا باللاوعى هى صداقة حميمة فى الحياة.

ومما يبعث على الأسف الشديد أننا لا نصادفه هناك حيث هو ضرورى أكثر من أى شئ آخر. وأعنى على الخشبة. هيا، جربوا أن تبشوا عن اللاوعى فى عرض مسرحى محكم، ثم حفظه عن ظهر قلب، وجرى أداؤه بكثرة واستهلك! لقد تم تثبيت كل شئ فى هذا العرض وفق حساب تمثيلى دقيق وبصفة دائمة، فى حين أن أداء الفنان سيكون أداء عقلانيا ومزينا وشكليا وجافا ولا روح فيه، إذا هو ابتعد عن إبداع طبيعتنا الروحية والفيزيولوجية اللاوعى.

حاولوا إذن أن تفسحوا المجال واسعا أمام اللاوعى الإبداعى!

وعليكم أن تستأصلوا كل ما يقف حائلا دون ذلك، وأن توطدوا جميع الوسائل التى تساعدكم فى تحقيق هذا الغرض. من هنا، فإن مهمة التقنية السيكلوجية أساسا هى الوصول بالممثل إلى حالة إحساس تتولد عندها فى الفنان عملية إبداعية لا واعية تقوم بها طبيعة العضوية ذاتها.

ولكن كيف نعالج بصورة واعية ما يبدو أنه لا يخضع لللاوعى بحسب طبيعته، وبالأحرى ما هو «لاواع»؟ لحسن الحظ إنه لا توجد بالنسبة لنا حدود بارزة تفصل بين معاناة واعية وأخرى لا واعية.

زد على ذلك، كثيرا ما يحدد الوعى الاتجاه الذى يستأنف فيه النشاط اللاواعى عمله. ونحن نستخدم خاصيته الطبيعية هذه استخداما واسعا فى تقنيتنا السيكلوجية، حيث نعطينا إمكانية تحقيق أحد الأسس الرئيسية فى اتجاهنا الفنى الذى ينص على خلق الإبداع اللاواعى عبر تقنية الفنان السيكلولوجية الواعية.

وهكذا تطرح على بساط البحث مسألة تقنية الفنان السيكلولوجية التى تثير إبداع الطبيعة العضوية الروحية اللاواعى. ولكننا سنتطرق إلى هذا الموضوع فى الحصة القادمة.

١٩ عام (١٩٠٠)

وإذن، سنتكلم اليوم عن الطريقة التى تستثير بها إبداع الطبيعة العضوية فى أنفسنا بواسطة التقنية السيكلولوجية الواعية.

وستطيع أن يحدثكم فى هذا الموضوع نازفانوف الذى جرب بنفسه هذه العملية فى أثناء أدائه أئود «احراق النقود» فى الحصة الأخيرة

- لا يسعنى أن أقول سوى أن الإلهام قد هبط على فجأة، وأنا نفسى لست أدرى كيف قمت بأدائى.

- أنت لا تقوم نتائج الحصة بصورة صحيحة، فقد حدث فى أثناءها ما هو أهم بكثير مما تعتقد. إن هبوط «الإلهام» الذى تبنى على أساسه حساباتك ما هو إلا مجرد مصادفة لا يمكن الاعتماد عليها. أما فى الحصة التى يجرى الحديث عنها الآن، فقد حدث ما يمكن الاعتماد عليه. عندئذ لم يهبط عليك الإلهام مصادفة، بل لأنك استدعيت نفسك، بعد أن حضرت له تربة ملائمة. هذه النتيجة هى أهم المراحل بالنسبة لفننا التمثيلى، وتقنيتنا السيكلوجية، وممارستنا العملية.

واعترض قائلا:

- ولكننى لم أقم بتحضير أية تربة ملائمة، بالإضافة إلى أنى غير قادر على القيام بهذا العمل.

- هذا يعنى أننى قمت بتحضيرها فى داخلك بالرغم عن وعيك.

- كيف حدث ذلك؟ ومتى حدث؟ فقد قمت بكل شىء حسب الترتيب المألوف: حررت عضلاتى من التوتر، وراجعت الظروف المقترحة، ووضعت عددا من المهمات، ثم قمت بتنفيذها وهكذا.

- هذا صحيح تماما. إذ لم يكن ثمة شىء جديد فى هذا المجال، ولكنك لم تلاحظ تفصيلا جديدا فى غاية الأهمية. إنه يتلخص فى إضافة صغيرة جدًّا وهذه الإضافة على وجه التحديد هى أننى دفعتك إلى تنفيذ جميع الأفعال الإبداعية وإلى المضى بها إلى نهايتها القصوى. وهذا هو كل شىء.

وقال فيوتنسوف بتمعن:

- بمنتهى البساطة. فما عليك إلا أن تصل بعمل جميع عناصر حالة الإحساس الداخلية ومحركات الحياة السيكلوجية وبخط الفعل المتصل نفسه إلى درجة الفعالية الإنسانية الطبيعية، لا التمثيلية الشرطية، وعندئذ ستدرك على الخشبة حياة طبيعتك العضوية الروحية الأصيلة فى دورك. وستدرك فى نفسك أيضا الصدق الأصيل الذى تنطوى عليه

حياة الشخصية المصورة. لا يمكنك ألا أن تؤمن بالصدق. وحيشما يوجد الصدق تتولد حالة التواجد من تلقاء نفسها.

ثم هل لاحظت أنه في كل مرة يتولد فيها هذا الصدق في داخل الفنان بصورة تلقائية وبمعزل عن إرادته، يبدأ كل من الطبيعة العضوية وعقلها الباطن عملهما؟ هذا ما نحقق لنازافانوف في مشهد «احتراق النقود» منذ مدة طويلة، وما حدث له أيضا في الحصة ما قبل الأخيرة.

وإذن، تنشأ التربة الملائمة لولادة العملية الإبداعية التي تقوم بها طبيعتنا العضوية عندما بلغ الفنان بتقنيته السيكلوجية إلى حدها الأقصى. وتكمن الإضافة المهمة للغاية التي أضفناها إلى ما هو معروف لكم في مجال الإبداع في خاصيته الحد الأقصى هذه وتنفيذ وسائل التقنية السيكلوجية تنفيذنا يصل إلى حد الكمال.

لكم أود أن تتركوا ما لهذه الإضافة الجديدة من أهمية!

لقد جرت العادة على اعتبار أن لحظة الإبداع يجب أن تكون في شيء ما جد كبيرة، وجد معقدة، وجد سامية. ولكنكم تعرفون الآن من المحصص السابقة كيف تكتسب أبسط الأعمال والمشارع والوسائل التقنية وأقلها شأنا أهمية كبيرة بمجرد الوصول بها في لحظة الإبداع على الخشبة إلى مده الأقصى حيث يبدأ الصدق الحياتي الإنساني والإيمان، وحالة «التواجد» وعندما يتحقق للفنان ذلك، فإن جهازه الروحي والفيزيولوجي يعمل على الخشبة، رغم ظروف الإبداع العلاني غير الطبيعية، تماما كما يعمل في الحياة وفق قوانين الطبيعة الانسانية.

فما ينشأ في الحياة الواقعية ويتم من تلقاء نفسه، يجرى الإعداد له على الخشبة بمساعدة التقنية السيكلوجية.

وما عليكم إلا أن تصوروا كيف يستطيع أصغر فعل فيزيولوجي أو روحي أن يجتذب طبيعة الفنان العضوية الروحية وعقلها الباطن إلى العمل. بمجرد أن يخلق هذا الفعل لحظات من الصدق الأصيل والإيمان، ونصل به إلى حدود التواجد! أفلا يعتبر هذا شيئا جديدا، وإضافة مهمة لما عرفتموه من قبل!

إننى أعتقد على نقيض تام مما يعتقد بعض الأساتذة أنه يجب الوصول بالطلاب المبتدئين أمثالكم إلى العقل الباطن منذ أولى الخطوات التي يقومون بها على الخشبة. يجب

تحقيق ذلك ما أمكن منذ المراحل الأولى لدى صوغ العناصر وحالة الإحساس المسرحية الداخلية، وفي أثناء العمل فى التمارين والأودات.

عليكم أنتم المبتدئين أن تحسوا من البداية ولو لفترات معينة حالة الفنان الرائعة فى أثناء الإلهام الطبيعى. وعليكم أن تتعرفوا بهذه الحالة من واقع مشاعركم وليس عن طريق الاستعارات الكلامية والمصطلحات الجافة الميتة التى لا تفعل سوى أن تلقى الخوف فى نفوس المبتدئين. عليكم أن تحبوا هذه الحالة بالفعل لا بالقول، وأن تسعوا دائما للوصول إليها على الخشبة.

وعند ذلك قلت لأركادى نيكولايفتش:

- لقد فهمت أهمية ما قلته لنا اليوم بصدد الإضافة، ولكن هذا لا يكفى، فنحن نحتاج إلى معرفة وسائل التقنية السيكولوجية المناسبة والاضطلاع بطريقة استخدامها. ولنا أرجوكم أن تعلمنا التقنية السيكولوجية المناسبة والطريقة الأكثر تحديدا فى المعالجة.

- أرجو المعنرة، فأنت لن تسمع منى شيئا جديدا فى هذا الصدد وكل ما أستطيع أن أفعله هو أن أحدد بدقة ما جرت معرفته من قبل. وإليك النصيحة الأولى: عندما تخلقون فى أنفسكم حالة إحساس مسرحية داخلية صحيحة، وتشعرون أن كل شىء فى روحكم قد تأهب بمساعدة التقنية السيكولوجية للإبداع الصحيح ولم تعد طبيعتكم تحتاج إلا للدفعة واحدة لتبدأ فى العمل، عندئذ، قدموا لها هذه الدفعة على الفور.

وكيف نفعل ذلك؟

- فى الكيمياء عندما يكون التفاعل بطيئا أو ضعيفا بين محلولين نضيف كمية صغيرة جدا من مادة ثالثة تعتبر عاملا حفازا فى حالة التفاعل الراهن. ومن شأن هذه التلمبة الخاصة من نوعها أن توصل التفاعل الى أقصى مداه. أضيفوا أنتم أيضا هذا العامل الحفاز على صورة ارجمال ما أو تفصيل أو فعل أو لحظة صدق أصيلة مفاجئة، ليس مهما أن تكون روحية أو فيزيولوجية، وستجدون عندئذ أن المفاجأة التى تنطوى عليها هذه اللحظة متحفزكم وتدفع طبيعتكم ذاتها إلى خوض المعركة.

ولقد حدث هذا لدى إعادة أداء أتود «احتراق النقود» فى المرة الأخيرة. فقد شعر نازفانوف بحالة إحساس مسرحية صحيحة فى نفسه، ثم أدخل على الفور، ليزيد من مضاء حالته الإبداعية كما قال هنا فيما بعد. ظرفا مفاجئا بطريقة الارجمال وهو افتراض وقوع

خطأ في حساب النمود. ولقد كانت هذه الفكرة المتدعة بالنسبة اليه «عاملاً حفازاً» فأرسلت هذه «التعبئة» التفاعل إلى أقصى مداه على الفور، وبالأحرى أطلق إبداع الطبيعة العضوية الروحية اللاواعي.

واستفهم الطلاب قائلين:

– وأين نجد هذه «العوامل الحفازة».

– تستطيع أن تجد لها في كل مكان: في كل ما يخامرنا من تصورات ورؤى وأحكام ومشاعر ورغبات، وفي أدق تفاصيل أفعالنا الروحية والفيزيولوجية، وإبتداعات خيالك، والمواضيع التي تتصل بها، والوضع المحيط بك على المنصة، وتشكيلاتك الحركية. وما أكثر المواضيع والأشياء التي يمكنك أن تجد فيها صدقا حياتيا إنسانيا صغيرا، من شأنه أن يستدعي لديك الإيمان بما تفعل، ويخلق حالة «التواجد»!

– وماذا يحدث عندئذ؟

– سيتأهب دوار من بعض لحظات الاندماج المفاجيء التام بين حياة الشخصية المصورة وبين حياتك الخاصة على الخشبة. وستشعر بجزء صغير من نفسك في دورك، وجزء صغير من دورك في نفسك.

– وبعد ذلك؟

– سيحدث ما سبق أن قلت لكم: سيملككم كل من الصدق والإيمان وحالة «التواجد» إلى سلطة الطبيعة العضوية وعقلها الباطن.

وفي استطاعتكم أن تقوموا بعمل مشابه لذلك الذي قام به نازفانوف في الحصة ما قبل الأخيرة بعد أن تبدأوا الإبداع من أى عنصر من «عناصر حالة الإحساس المسرحية» فبدلاً من البدء من تحرير العضلات، كما فعل نازفانوف، يمكنكم أن تلتبسوا العمود من الخيال والظروف المقترحة، أو من الرغبة والمهمة، إذا كانت قد انضحت، أو من الانفعال إذا ما تأجج من تلقاء نفسه، أو من التصور والحكم، كما يمكن أن تحسبوا بالصدق في مؤلف الكاتب بصورة لا واعية، وعندئذ، سينشأ من تلقاء نفسه كل من الإيمان وحالة «التواجد». ومن المهم ألا تنسوا في جميع هذه الحالات أن تصلوا بهذا العنصر المتولد والمتنفس من عناصر حالة الإحساس إلى أقصى مدى من الانتعاش والحيوية. وأنتم تعلمون إنه يكفي القيام بإجراء هذا العمل الإبداعي لعنصر واحد حتى تنجذب في أثره العناصر الأخرى على الفور بحكم الصلة الوثيقة القائمة بينها.

إن هذه الوسيلة المستخدمة فى استشارة ابداع طبيعتنا العضوية اللاواعى، والتي أتيت على شرحها الآن، ليست الوسيلة الوحيدة فى هذا المجال. فثمة وسيلة أخرى سنتطرق إليها فى الحصة القادمة لعدم توفر الوقت الآن.

.. .. عام (..) ١٩

توجه الينا أركادى نيكولايفتش قائلا فور دخوله الصف:

- ليقم شوستوف ونازفانوف بأداء بداية المشهد بين (ياغو) و (عطيل). العبارات الأولى فقط.

فأخذنا أمبتا ثم قمنا بأداء المشهد، ليس كما افق، بل بانتباه مركز وحالة إحساس مسرحية داخلية صحيحة.

وسألنا تورسوف:

- ما الذى كان يشغلكما الآن؟

فأجاب باشا:

- أقرب مهمة، وبالأحرى أن أسترعى انتباه نازفانوف.

وقلت أنا:

- أما أنا فقد كنت مشغولا بالتعمق فيما يقوله باشا، وكنت أحاول رؤية ما يقوله ببصرى الداخلى.

- وإذن، فقد كان أحدكما يحاول أن يسترعى انتباه الآخر، بينما كان الآخر يحاول أن يفهم بعمق ما يقال له، وأن يرى ذلك.

وقلنا بلهجة احتجاج:

- كلا! لماذا...

- لأنه لم يكن فى الإمكان أن يحدث شئ آخر فى حال افتقار المسرحية والدور إلى خط فعل المتصل والمهمة العليا. حيث لا يسعنا بمعزل عنهما سوى أن نسترعى الانتباه لمجرد استرعاء الانتباه، أو أن نتعمق فيما يقال لمجرد التعمق.

والآن أعيدا ما قمتما بأدائه منذ قليل، وأضيفا إليه المشهد التالى حيث يداعب (عطيل) (ياغو).

- وسألنا توريسوف مرة أخرى بعد أن انتهينا من الاداء:

- فيم تلخصت مهمتكما العليا؟

فأجبت أنا:

- لقد تلخصت في «dolce far niente»*

- وأين اخفقت مهمتك السابقة: (محاولة فهم محللك)؟

- لقد دخلت في المهمة الجديدة التي كانت أهم من سابقتها ونابت فيها.

واقترح أركادى نيكولايفتش يقول:

- تذكرت كيف قمت بتنفيذ كلا من المهمتين كيف جرى أداء نص الدور الكلامي في

الجرعين اللذين قمت بأدائهما.

- إننى أذكر ما قمت به وقلته في الجزء الأول، أما ماذا قلت أو فعلت في الجزء الثانى فلا أذكر.

وقرر توريسوف قائلاً:

- هذا يعنى أنه قد تم ذلك من تلقاء نفسه.

- هكذا يميل إلى.

- أعيداً الآن ما قمنا بأدائه منذ قليل وأضيفاً إليه الجزء التالى، أى الحيرة الأولى التى نتاب

(عطيل) الذى سيفقدو غيورا.

وقمنا بما طلب منا، وحددنا مهمتنا دونما مهارة بالمعبرة التالية: «الضحك من سخافة

نميعة باغو».

- وأين اخفقت المهمتان السابقتان: «محاولة فهم محللى «و» «dolce far niente»؟

وأوشكت أن أجيب بأنه قد ابتلعتهما أيضاً المهمة الجديدة التى كانت أكبر من سابقتها،

بيد أننى استفرقت فى التفكير ولم أحر جواباً.

- ماذا حدث؟ ما الذى يحيرك؟

* (dolce far niente - ايطالى) وتعنى التَّطَلُّع الممتع.

- ما يبحرني هو أن ثمة خطأ من خطوط الدور، وهو خط السعادة، ينقطع فى هذا الموضوع، ويبدأ عنده خط جديد هو خط الغيرة.

فقال تورسوف مصححا:

- إنه لا ينقطع، بل يبدأ فى التغير تدريجيا تبعا للظروف المقترحة المتغيرة. ففي البداية مرّ الخط بفترة قصيرة من الغبطة التى تحتاج (عطيل) حديث العهد بالزواج ومن مداعباته المرحّة مع (ياغو)، ومن ثم تسود الدهشة والحيرة والشك ومحاولة دفع المصيبة المتطامنة، وبعد ذلك يهدئ (عطيل) الغيور نفسه بنفسه، ويعود إلى حالة الغبطة والسعادة التى كان فيها.

ونحن نعرف تقلبات المزاج هذه فى الواقع أيضا. فثمة أيضا تجرى الحياة بسعادة، وفجأة يعكر صفوها الشك وخيبة الأمل والألم، ومن ثم تنقش الغيوم ويعود الصفاء مرة أخرى.

لا تخافوا من هذه التقلبات، بل ينبغي - على العكس من ذلك - أن تحبوا، وتعملوا على تبريرها، وأن تزيدوا من قوتها باستخدام التضادات ويسهل القيام بذلك فى المثال الراهن. فما عليكم إلا أن تتذكروا ما كان فى بداية قصة الحب بين (عطيل) و (ديدمونة)، وأن تعانوا ذهنا ماضى عاشقين وسعادتهما الغامرة، لتنتقلوا بعد ذلك إلى التضاد، فتقابلوا ذلك كله بالهول والجحيم اللذين يعدهما (ياغو) لعطيل.

واختلط الأمر على فيونسوف مرة أخرى فقال:

- وما الذى تذكره من الماضى؟

- مقابلات عاشقين الأولى الرائعة فى بيت (برابانتسو)، وحكايات (عطيل) الجميلة ومواعيد اللقاءات السرية، ثم اختطاف العروس، وانمام الزواج وفراقهما فى ليلة الزفاف، ثم اللقاء بعد ذلك فى قبرص تحت أشعة شمس الجنوب، وشهر العسل الذى لا ينسى، وبعد ذلك فكروا فى المستقبل.. فى كل ما ينتظره (عطيل) فى المستقبل.

- وما الذى ينتظره فى المستقبل أيضا؟

- كل ما حدث وتمخضت عنه مؤامرة (ياغو) الجهنمية فى الفصل الخامس.

وبمقابلة طرفى الماضى والمستقبل تصبح الهواجس ومشاعر الحيرة التى ينتبه لها المغربى مفهومة، كما يتضح لنا أيضا موقف الفنان المبدع من مصير الإنسان الذى يصوره. فكلما

كان تصوير المرحلة السعيدة من حياة المخربى متألقة أكثر، عبر ذلك بصورة أقوى فيما بعد عن النهاية القائمة.

لم التفت إلينا تورسوف وقال:

- والآن، تابعا أداء المشهد.

وهكذا قمنا بأداء المشهد كله وصولاً إلى قسم (ياغو) الشهير الذى يقطع على نفسه أمام السماء والنجوم «بأن يكرس عقله وولادته وشعوره وكل شيء فى خدمة (عطيل) المهان».

وشرح أركادى نيكولايفتش بقول:

- فإذا قمنا بهذا العمل فى الدور كله، لوجدنا أن المهمات الصغيرة تندمج فيما بينها وتشكل صفاً من المهمات الكبيرة. وستحدد هذه المهمات المحدودة والموزعة على طول المسرحية والتي تشبه علامات المجرى الملاحي خط الفعل المتصل. ومن المهم لنا الآن أن نفهم (أى أن نشعر) أن عملية امتصاص المهمات الكبيرة للمهمات الصغيرة إنما تجرى بصورة لاواعية.

ثم تطرقنا إلى البحث عن تسمية نطلقها على المهمة الكبيرة الأولى. ولم يتمكن أحد منا، ولا أركادى نيكولايفتش نفسه، أن يحل هذه المسألة على الفور، وتجارب الإشارة إلى أن هذا ليس مستغرباً؛ فالمهمة الصادقة الحية الجذابة لا العقلانية الشكلية المحض، لا تأتى بصورة تلقائية على الفور، بل نخلقها الحياة الإبداعية على الخشبة طوال فترة اعداد الدور. ونحن لم نكن نعرف هذه الحياة ولذلك لم ننجح فى تحديد جوهر المهمة الداخلى بصورة صحيحة. ومع ذلك فقد أطلق أحد الطلاب عليها تسمية خرقاء قبلنا بها لعدم اهتمامنا إلى تسمية أفضل وهى: «أريد أن أضفى على ديدمونة - المثل الأعلى للمرأة - صفة الالهية، أريد أن أعبدتها وأن أضع حياتى تحت أمرها».

وعندما أمعنت النظر فى هذه المهمة الكبيرة وقمت بإنعاشها على طريقتى الخاصة أدركت أنها قد ساعدتني داخلياً على ايجاد الأساس الذى يقوم عليه المشهد كله، وأجزاء متفرقة من الدور. ولقد شعرت بذلك عندما بدأت أصوب، فى لحظة من لحظات الأداء، نحو الهدف النهائى الذى وضعته أمامى، أى «إضفاء صفة الالهية على ديدمونة هذا المثل الأعلى للمرأة».

وعندما اتجهت نحو هدفى النهائى منطلقا من مهماتى الصغيرة السابقة شعرت بأن التسميات التى أعطيت لها قد فقدت معناها ووظيفتها. ولأناخذ مثلا على ذلك المهمة الأولى وهى «محاولة فهم ما يقوله ياغو» ما الحاجة إلى هذه المهمة؟ ما ضرورة هذه المحاولة مادام كل شئ فى غاية الوضوح: فعطيل عاشق ولا يفكر سوى بديدمونة ونريد أن يتحدث عنها فقط. ولذلك فإن ما يحتاج إليه ويدخل السرور إلى نفسه هو أية أسئلة أو ذكرى تكون مرتبطة بحبيبته. لماذا؟ لأنه «يريد أن يضى صفة الألوهية على ديدمونة هذا المثل الأعلى للمرأة».

ولنتناول المهمة الثانية أى: «douce far niente». إن هذه المهمة غير ضرورية، لا بل غير صحيحة أيضا. فالمغربي عندما يتحدث عن حبيبته يكون بذلك مشغولا بأهم عمل يحتاج إليه، والسبب فى ذلك هو بالطبع لأنه «يريد أن يضى صفة الألوهية على ديدمونة هذا المثل الأعلى للمرأة» ولأنه «يريد أن يعيدها ويضع حياته تحت أمرها».

وعطيل، كما أفهمه، ينفجر ضاحكا رداً على نيميعة (ياغو) الأولى. فمن دواعى سروره أن يعتقد أنه ما من وصمة يمكن أن تلوث نقاء معبودته: ولقد أفضى به هذا الاعتقاد إلى حالة رائمة من رضا النفس وضاعف من عبادته لها. فلماذا؟ لأنه، طبعاً، يريد أن يضى صفة الألوهية على ديدمونة هذا المثل الأعلى للمرأة. وهكذا.

ولقد فهمت كيف استولت الغيرة على قلبه بالتدريج، وكيف أصاب الوهن إيمانه بمثله الأعلى بصورة لم يلحظها هو نفسه، ومن ثم كيف نما وقوى اعتقاده بالتخاذل والغر والفجور وخبث الأفعى والصفة هيئة الملاك عند حبيبته.

وسأل أركادى نيكولا يفتش مستقصيا:

— وأين اختفت المهمات السابقة؟

— لقد ابتلعها اهتمامى الوحيد بالمثل الأعلى الذى قضى عليه.

وسأل أركادى نيكولا يفتش:

— وما هو الاستنتاج الذى يمكن استخلاصه من تجربة اليوم؟ وما هى نتيجة الدرس؟

ثم تولى هو الرد على سؤاله فقال:

النتيجة هى أنى جعلت الممثلين اللذين يقومان بأداء هذا المشهد بين (عطيل) و (ياغو) يدركان عملية امتصاص المهمات الكبيرة للمهمات الصغيرة من خلال الممارسة العملية ذاتها.

وليس هنا شيئا جديدا، إذ لم أفعل سوى أن كررت ما قلته سابقا عندما تطرقت بالحديث إلى الوحدات والمهام، أو إلى المهمة العليا وخط الفعل المتصل.

على أن المهم والجديد هو شئ آخر، فقد أصبح نازفانوف وشوستوف يعرفان الآن أنه كلما تعاظم الهدف النهائي عمقا واتساعا وأهمية، استقطب حوله مزيدا من الانتباه، وقل احتمال الاستسلام للمهام القريبة الممهدة الصغيرة. وتنتقل هذه المهام الصغيرة، إذا ما تركت وشأنها إلى إشراف الطبيعة العضوية وعقلها الباطن.

وفجأة يسأل فيوتسوف بقلق:

- كيف قلت؟

- أقول إنه عندما يستسلم الفنان للمهمة الكبيرة المحدودة، فإنها تستغرقه تماما. وعندئذ لا يبقى ما يعيق الطبيعة العضوية عن العمل بحرية حسب مشيقتها، ووفق احتياجاتها وطموحاتها العضوية. فتأخذ الطبيعة بيدها إدارة جميع المهام الصغيرة التي بقيت دون اهتمام، وبمساعدها تقدم الحون إلى الفنان في الاقتراب من المهمة الكبيرة النهائية التي استغرقت انتباه الفنان المبدع ووعيه كله.

والاستنتاج الذى نخلص إليه من درس اليوم هو أن المهام الكبيرة تعتبر من أفضل وسائل التقنية السيكلوجية التى نبحت عنها للتأثير بصورة غير مباشرة على الطبيعة الروحية العضوية وعقلها الباطن.

وبعد فاصل صمت طويل بعض الشيء استطرد أركادى نيكولايفتش قائلا:

- وتخضع المهام الكبيرة بدورها لتحول شبيه بذلك التحول الذى لاحظتموه منذ قليل على المهام الصغيرة، ما إن تظهر المهمة العليا الشاملة على رأس تلك المهام.

فالمهام الكبيرة وهى تسعى لخدمة المهمة العليا تتحول بدورها إلى مهام ممهدة وتصبح درجات مفضية إلى الهدف الأساسى النهائى الشامل.

وعندما تستحوذ المهمة العليا على انتباه الفنان كليا، فإن المهام الكبيرة أيضا تنفذ بصورة لا واعية إلى حد كبير.

وأنتم تعلمون أن خط الفعل المتصل يتألف من سلسلة طويلة من المهام الكبيرة. وهذه تتألف بدورها من عدد كبير من المهام الصغيرة التى يجرى تنفيذها بصورة لا واعية.

وينشأ الآن السؤال التالي: ما هي كمية لحظات الإبداع اللاوعى التى ينطوى عليها
خط الفعل المتصل الذى يخترق المسرحية من بدايتها إلى نهايتها.

ومستبين لنا أن هذه الكمية كبيرة. إن خط الفعل المتصل هو وسيلة تحريضية هائلة
نبحث عنها للتأثير على اللاوعى.

ومكث توريسوف يفكر لم أردف يقول:

- بيد أن خط الفعل المتصل لا ينشأ فى حد ذاته، بل تكون قوة سعيه الإبداعية مرتبطة
ارتباطا مباشرا بقوة الجذب التى تنطوى عليها المهمة العليا.

وتنطوى هذه الأخيرة بدورها على خصائص تحريضية أيضا لولادة اللحظات الإبداعية
اللاواعية.

فإذا أضفناها إلى تلك اللحظات المتولدة والكامنة فى خط الفعل المتصل، فنستدرك أن
المهمة العليا وخط الفعل المتصل هما من أكبر عوامل الجذب المستخدمة فى استثارة إبداع
الطبيعة العضوية اللاواعى.

ويجب أن يصبح حلم كل فنان هو الإحاطة بهما فى كل إبداع مسرحى إحاطة تامة،
عميقة وواسعة.

فإذا ما تم للفنان ذلك، فإن ما تبقى مستقوم بتنفيذه الطبيعة الساحرة ذاتها تنفيذا لا
واعيا. وفى هذه الحالة، سيتم تنفيذ كل عرض مسرحى بصورة عفوية ومخلصة وصادقة،
والأهم من هذا سيتم تنفيذه بصورة متنوعة وغير متوقعة. وعندئذ فقط سيكون فى استطاعتنا
التخلص من الصنعة والقوالب الجامدة والحيل ومن كل صفة كرهية من صفات التمثيل
المفتعل. وسيكون فى الامكان أن نرى أماننا على الخشبة أناسا أحياء تحيط بهم حياة اصيلة
خالية من كل ما يطنخ الفن بالأرواخ. ولسوف تنشأ هذه الحياة والحالة هذه فى كل مرة
ولدى كل إعادة خلق تقريبا.

وما على الآن سوى أن نصحكم باستخدام المهمة العليا دائما وأبدا كنجم مضئ
تهتدون به. وعندئذ سيتم تنفيذ خط الفعل المتصل فى الدور والمسرحية بسهولة وبصورة
طبيعية فيها قدر عظيم من اللاوعى.

وبعد فاصل صمت جديد استطرد تورسوف قائلا:

- وكما يتطلع كل من المهمة العليا وخط الفعل المتصل بجميع المهمات الكبيرة وبجملاتها مهمات ممهدة، كذلك تماما يتطلع كل من مهمة الإنسان - الفنان ما فوق العليا، وخط فعله المتصل الأعلى المهمات العليا الكامنة في مسرحيات (هوتوايه) وأدواره.

وتتحول إلى وسائل ممهدة ودرجات مفضية إلى تحقيق هدفه الحياتي الرئيسى.

وسأل شوستوف بشئ من الريبة:

- وهل ينعكس هذا على العرض بصورة إيجابية.

- سيكون أثر ذلك سلبيا إذا رجحت كفة الجانب العقلاني، أما إذا جرى التأثير بمساعدة الوسائل الفنية، فإن أثر ذلك سيكون إيجابيا.

أنتم تعرفون الآن ماهية التقنية السيكولوجية. وقد رتبها على خلق الوسائل والظروف الملائمة لعمل الطبيعة وعقلها الباطن.

وما عليكم إذن إلا أن تفكروا بما يحفز حركات حياتنا السيكولوجية، وبحالة الاحساس المسرحية الداخلية، والمهمة العليا، وخط الفعل المتصل، وباختصار فكروا بكل ما هو فى متناول وعيكم، وتعلموا بمساعدته خلق تربة ملائمة لعمل طبيعتنا الفنية اللاواعى. وعليكم أن تحلروا التفكير بالإلهام والسمى إلى تحقيقه بصورة مباشرة، لأن ذلك من شأنه أن يسبب لكم تشنجات جسمانية ويقضى بكم إلى نتائج معكوسة.

... هام (..) ١٩

- بالإضافة إلى التقنية السيكولوجية الواعية التى تهيم تربة ملائمة للإبداع اللاواعى، كثيرا ما نتحدث فى أثناء العرض المسرحى مصادفات عرضية محض. وللاستفادة من هذه المصادفات أيضا لابد من الاضطلاع بتقنية مناسبة. وإليك مثلا على ذلك:

ثم انفض نحو مالوليتكوفا وقال لها: تذكرى صرخة «النجدة» التى أطلقتها فى امتحان عرض القبول، وحديثنا عما انتابك فى هذه الثوانى القليلة من الشيوب الانفعالى؟

ولزمت مالوليتكوفا الصمت. فأغلب الظن أنها لم تحتفظ إلا بذكرى مشوشة حول عرضها الأول.

ونحن أركادى نيكولايفتش إلى مساعدتها فقال لها:

- سأحاول تذكرك بما حدث عندئذ. لقد رموا بالفناء اليتيمة التي كنت تصورونها إلى الشارع الخاوي، وفي الوقت نفسه، دفعوا بك أنت الطالبة مالوليتكوفا إلى ساحة خشبة المسرح الفارغة الواسعة لتواجهي وحدك فوهة (البورتال) السوداء الهيفة. ولقد امتزج الخوف من الساحة الفارغة مع وحدة اليتيمة ووحدة الطالبة التي تقدم على الخشبة عرضها الأول بسبب التشابه بين هذه العناصر ومجاورة أحدها الآخر. وهكذا، فقد تقلبت مساحة خشبة المسرح الفارغة على أنها ساحة الشارع الفارغة، وحدثك الخاصة على أنها وحدة الفتاة اليتيمة التي رموا بها خارج البيت. ومن ثمة انطلقت تصرخين «التجدة»! يخوف عفوى لا تصادفه إلا في الواقع الحقيقي. فقد كان ذلك توافقا عرضيا سعيدا نشأ بسبب تشابه الظروف وتجاورها.

ولقد كان في استطاعة الممثل المحرب، الذي يتمتع بتقنية سيكولوجية مناسبة، أن يستغل تلك المصادفة لصالح فنه، فيحول خوف الإنسان - الفنان إلى خوف ينتاب الإنسان - الدور. بيد أن الإنسان في داخلك قد تقلب على الفنان بحكم فقدان التجربة، وعدم توافر التقنية السيكولوجية، فتخلت عن الإبداع وتوقفت عن الأداء، وانجبت خلف الكواليس.

ثم التفت أركادى نيكولايفتش نحوي وقال:

- هل انتابك أنت أيضا مثل هذه الحالة التي تحدثنا عنها الآن؟ ألم يحدث معك توافق عرضي بالتشابه والمجاورة مع الدور؟

- لقد حدث معي ذلك في المشهد الذي صرخت فيه «دما، باغو، دما» على ما أظن. ووافقني تورسوف قائلا:

- نعم. فلنتذكر ما حدث آنذاك.

وقلت متذكرا:

- في البداية لم أصرخ بكلمات الدور انطلاقا من شخصية عطيل، بل انطلاقا من شخصيتي أنا. فقد كانت تلك صرخة بأس يطلقها ممثل قد شارب على الانهيار. ولقد أرحمت زعيقي هذا إلى نفسي، إلا أنه دفعني إلى تذكر (عطيل)، وقصة بوشين المؤثرة، وحب المغربي (ديدمونة). ولقد استقبلت هذا اليأس، بأس الإنسان - الفنان، عسى أنه بأس

الإنسان - الدور. أى (عطيل)، فاختلطاً فى تصويرى، وصدرت عنى كلمات النص دون أن أحسب حساباً لشيء، أو باسم من تقال.

وقرر تورسوف قائلاً:

- من المحتمل جداً أن يكون ما حدث هذه المرة شيء من قبيل التوافق بحسب المجاورة والمثابرة. وبعد فاصل صحت وجيز أردف أركادى نيكولا يفتش يقول:

- إننا لا نتعامل فى الممارسة العملية مع هذا النوع من المصادفات وحسب، ففى كثير من الأحيان، تقتحم الحياة الشرطية على الخشبة حادثة خارجية عادية من الحياة الواقعية الحقيقية لا علاقة لها البتة لا بالمرحبة ولا بالدور ولا بالعرض المسرحى.

وسأل الطلاب:

- وما عسى أن تكون هذه الحادثة الطارئة الخارجية؟

- أى شيء، حتى وإن كان على سبيل المثال ذلك المنديل أو الكرسي الذى سقط سهواً، وحدثتكم عنه ذات مرة.

فإذا كان الفنانون الموجودون على الخشبة مرهقين، فلم يخافوا من هذه الحادثة الطارئة، ولم يديروا لها ظهورهم، بل على العكس من ذلك، أدخلوها إلى المسرحية، فإن هذه الحادثة تصبح بالنسبة لهم بمثابة شوكة الدوزان، حيث تعطى النغمة الحياتية الصادقة، وسط زحمة الكذب التمثيلى الشرطى على الخشبة.

إنها تذكرنا بالصدق الأصيل، وتسحب وراءها خط المسرحية كله، وتجعلنا نؤمن بما نسميه حالة «التواجد» ونحس بها. وهذا كله مما يفضى إلى إبداع الطبيعة اللاواعى.

يجب أن نستخدم المصادفات والحوادث الطارئة على الخشبة بحكمة، فلا ندعها تفلت من أيدينا وأن نجها، ولكن لا ينبغي أن نضع على أساسها حساباتنا الإبداعية.

هذا كل ما أستطيع قوله بصدد التقنية السيكلوجية الواعية والمصادفات والحوادث العرضية المثيرة للإبداع اللاوعى. وأنتم ترون أننا فى الوقت الحاضر، لسنا أثرياء بالوسائل الواعية المناسبة. وأنه مازال ينتظرنا فى هذا المجال بذل مزيد من الجهد والبحث ويجب أن يدفعا هذا الى أن نقدر ما تم العثور عليه حق قدره.

... هام (..) ١٩

لقد فحمت حصة اليوم عني تماماً، وجمعتني أفهم كل شيء وأصبح أكثر المعجبين غيرة على «المنهج» فقد رأيت كيف تخلق التقنية الواحية إبداعاً لا واعياً مما أفضى إلى الإلهام. وإليكم ما حدث:

لقد قامت ديمكوفا بأداء «اللقطة» الذي قامت بأدائه مالمولتكوفا في وقت مضى بصورة رائعة.

ويجب معرفة السبب الذي جعل ديمكوفا تولع بمشاهد الأطفال مثل «مشهد الأقمطة» من مسرحية «براند» أو الأتود الجديد: فهي قد فقدت منذ مدة قريبة ابنها الوحيد الذي كانت تعبه. وكنت قد علمت بهذا الخبر سرا على اعتباره اشاعة من الاشاعات، بيد أنني فحمت اليوم، بعد أن راقبت أدائها الأتود، أن ذلك كان حقيقة لأمراء فيها.

لقد ذرفت ديمكوفا دموعاً غزيراً في أثناء أدائها، واستطاع حنان الأم فيها أن يحول القمط الذي كان محل لطفل إلى كائن حي بالنسبة لنا نحن المشاهدين.

إذ شعرنا بوجوده في غطاء المنضدة الذي حل بدوره محل القمط. وعندما وصلت في أدائها إلى لحظة موت الطفل اضطر الأمر إلى إيقاف الأتود وتجنب كارثة. فقد كانت عملية المعاناة عند ديمكوفا تجري بصورة عاصفة.

لقد ذهلتنا جميعاً، لا بل استدر أدائها دموع أركادى نيكولايفتش وإيفان بلاتونوفيتش ودموعنا جميعاً.

وبالطبع لا يمكن الحديث في هذه الحالة عن أية عناصر جذب، أو وحدات ومهمات أو أفعال فيزيولوجية ما دامت الحياة الأصلية ذاتها بادية للعيان.

وقال توريسوف مختبئاً:

- هذا مثال على الطريقة التي تخلق بها الطبيعة اللاوعي إنها تلتزم في خلقها التزاماً صارماً بقوانين فننا، لأن هذه القوانين ليست قوانين مخترعة، بل وهبتنا إياها الطبيعة ذاتها.

على أن هذا الإلهام والقدرة التنبؤية لا يهبطان علينا في كل يوم، وقد لا يأتيان مرة ثانية، وعندئذ....

وهتفت ديمكوكا مدفوعة بنشوة روحية كبيرة بعد أن سمعت الحديث عصادفة..

- لا، بل سيئان!

وأسرعت، وكأنها خافت من أن يهجرها الإلهام، تعمد أداء الأثود الذى قامت بأدائه منذ قليل.

ولقد أراد أركادى نيكولا يفتش أن يوقفها إشفاقا على أعضائها الفتية، ولكنها سرعان ما توقفت بنفسها لأنها لم تتمكن من أداء شيء.

وسألها تورسوف:

- ما العمل؟ سيطلب منك فى المستقبل أن يكون أدائك جيدا ليس فى العرض الأول وحسب، بل وفى جميع العروض التى تليها أيضا. وإلا فإن المسرحية التى تحتل بالنجاح فى عرضها الأول ثم تنوء بالفشل فى العروض التالية، ستتوقف أيضا عن إعطاء غلة. وشرعت ديمكوكا تهرز موقفها قائلة:

- لا! إن كل ما أحتاج إليه هو أن أشعر بالمعاناة، وهذا سأتدو.

وضحك تورسوف وقال لها:

- ألا يمل هذا القول «عندما أشعر سأتدو»؟ قولنا «عندما أعلم العوم فوق الماء فسأسبح».

أنهم رغبتم فى التوصل إلى الشعور فوراً، وهذا، بالطبع أفضل من أى شيء آخر، إذ لا أروع من أن نضطلع على الدوام بتقنية مناسبة تسمح لنا بتكرار المعاناة الناجمة. ولكن الشعور لا يمكن تثبيته فهو كالماء الذى يتسرب من بين الأصابع... وهذا ما يضطرنا إلى البحث عن وسيلة أكثر ثباتاً للتأثير على الشعور وتوطيده.

وما عليك إلا أن تختارى أية وسيلة، ولتكن الأسهل والأقرب إلى تناول اليد كالفعل الفيزيولوجى، مثلاً، أو لحظات الصدق والإيمان القصيرة.

بيد أن فناننا الإيسية ترفض باحترار كل ما هو فيزيولوجى فى الإبداع.

وأخذنا نستذكر جميع الطرق التى يمكن أن يسلكها الفنان مثل الوحداث، والمهجمات الداخلية وابتداعات الخيال. ولكن جميع هذه الطرق بدت لديمكوكا ضعيفة الجاذبية، قليلة الثبات بعيدة عن تناول اليد.

ورغم أنها حاولت أن تزوغ وتتحاشى الأفعال الفيزيولوجية، إلا أنها اضطرت فى نهاية المطاف، إلى التوقف عندها، لأنها لم تتمكن من العثور على ما هو أفضل منها.

ولقد وجهها تورسوف بسرعة دون أن يبحث فى أثناء ذلك عن الأفعال الفيزيولوجية، بل حاول أن يهدفها إلى تكرار ما عثرت عليه من هذه الأفعال منذ قليل بصورة حدسية وقامت بأدائه على نحو متائق.

ولقد جاء أداء ديمكوفنا جيدا، صادقا ونجم عن إيمان بصدق ما تقوم به، ولكن هل يمكننا أن نقارن هذا الأداء بما كان فى المرة الأولى؟

واليكم ما قاله لها أركادى نيكولايفتش:

— لقد كان أدائك رائعا، ولكنك لم تقومى بأداء ذلك الأتود الذى حددته لك.

واستبدلت الموضوع. كنت طلبت منك أن تؤدى المشهد مع لقيط حى، أما أنت فقدمت لنا مشهدا مع قطعة خشبية ملفوفة بنطاء منضدة. ولقد تكيّفت أفعالك الفيزيولوجية معها. فقامت بلف القطعة الخشبية بمهارة وبراعة ولكنك أهملت كثيرا من التفاصيل التى تتطلبها رعاية طفل. ومن ذلك أنك فى المرة الأولى، قبل أن تلقى الوليد الوهمى بالقمط، سويت له ذراعيه وقدميه، ولقد أحسست بهما وقبلتهما بحب، وكنت ترددين شيئا ما بحنان وأنت تبتممين من خلال الدموع. كان ذلك مؤثرا، ولكنك أهملت هذه التفاصيل الآن، وهذا أمر مفهوم، إذ ليس لقطعة الخشب رجلان أو ذراعان.

فى المرة الأولى، عندما أدت رأس الطفل بذلت جهدك حتى لا تضغطين على الخدين، وبعد أن قمطته وقفت تتألمينه طويلا، وتلرفين دمعا غزيرا بسبب سعادتك الفائرة واعتزازك بوصفك أما.

هيا، فلنصلح الأخطاء. أعيدى أداء الأتود مع طفل، وليس مع قطعة من خشب. وبعد أن عمل تورسوف مع ديمكوفنا طويلا فى صوغ أفعالها الفيزيولوجية الصغيرة أدركت ما قامت به بصورة لا واعية لدى الأداء الأول.. ولقد شعرت بالطفل وجرت الدموع تلقائيا من عينيها.

وعندما انتهت ديمكوفنا من أدائها هتف أركادى نيكولايفتش قائلا:

— هذا مثال ساطع على تأثير التقنية السيكلوجية والفعل الفيزيولوجى فى الشعور!

فقلت وقد شعرت بخيبة أمل!

- هذا صحيح، ولكن ديمكوفا لم تصدم في هذه المرة أيضاً، ولذلك لم يذرف أحد منا دموعاً.

وهتف توريسوف قائلاً:

- ليس في هذا ما يدعو إلى القلق! فما دامت التربة قد مهدت، والشعور أُخِل، يعيش في روح الفنانة، فهذا يعني أن الصدمة ستأتي. وما عليك إلا أن تجد لها منفذاً على شكل مهمة لاهية، أو كلمة «لو» سحرية، أو أى عامل «حفاز» آخر، بيد أن لا أريد أن أرقع أعصاب ديمكوفا الفتية. وعلى فكرة...

واستغرق في لحظة تأمل قصيرة توجه بعدها نحو ديمكوفا وقال:

- ما عساك أن تفعل الآن مع قطعة الخشب هذه الملفوفة بغطاء المنضدة إذا ما أدخلت لك كلمة «لو» سحرية جديدة؟ لنفرض أنه ولد لك صبي فتان، وأنت همت به حباً.. ولكن.. وبعد مضي بضعة أشهر فقط قضى نحبه فجأة. وتضيق الدنيا في عينيك ولا تجدى للحياة طمعاً. وبينما أنت على هذه الحال وإذا بالقدر يشفق عليك، ويترك لك مولوداً صبياً يفوق الأول فتنة وجمالاً.

ولقد أصاب منها الصمم!

إذ لم يكد أركادى نيكولا يفتش بمنهى فكرته المبتدعة حتى انفجرت ديمكوفا تبكي على قطعة الخشب الملفوفة بغطاء المنضدة و... وعادت الصدمة بقوة مضاعفة.

وهرعت نحو أركادى نيكولا يفتش وأفضيت إليه سر ديمكوفا، فأمسك برأسه وهرع ليقف الأم المسكينه ولكنه امتنع عن ذلك، وراح يراقب بمتعة كبهرة ما كانت تقوم به على الخشبة، ولم يقرر قطع أدائها.

وعندما انتهى الأتود، وهذا كل شيء، ومسح كل دموعه، انشربت منى أركادى نيكولا يفتش وقلت:

- ألا ترى أن ما عانته ديمكوفا الآن لم يكن ابتذال خيال بل واقعا. وبالأحرى، فجميعتها الحياتية الإنسانية الخاصة؟ لذلك أرى أنه يجب اعتبار ما حدث الآن على الخشبة هو نتاج المصادفات والحوادث الطارئة وليس انتصاراً للتقنية الفنية، أو الإبداع والفن.

- وسألني تورتسوف:

- وهل كان ما فعلته في المرة الأولى فنا؟

فقلت:

- نعم، لقد كان فنا آنذاك.

- ولماذا؟

- لأنها تذكرت فجيحتها بنفسها وبصورة لا واحة، فذهبت فيها الحياة بسبب ذلك.

- المشكلة الآن هي في أي ذكرتها بما هو محفوظ في ذاكرتها الانفعالية ولم تجده بنفسها كما في المرة الأولى. ولكني لا أجد فرقا بين أن يمتد الفنان بنفسه ذكرياته الحياتية وبين أن يفعل ذلك بمساعدة شخص آخر يذكره بها. المهم هو ما تحفظه الذاكرة وقدرته على الانتعاش عندما نقدم له الحافظ من أجل ذلك.

فنحن لا يسمنا إلا أن نؤمن إيماننا عضويًا، وبكياتنا الجسماني والروحي كله، بصدق ما هو محفوظ في ذاكرتنا الخاصة.

- حسنًا، لنفرض أن الأمر كما تقول، ولكن يجب الاعتراف بأن ديمكوف لم تبدأ حياتها في الدور بفضل الأفعال الفيزيولوجية أو بسبب صدق الأفعال وإيمانها بها، بل بفضل كلمة «لوه» السحرية التي أوحيت لها بها. وقاطعني أركادي نيكولايفتش بقوله:

- وهل أنا أنكرت ذلك؟ فالمسألة كلها تقرها تكمن في ابتداع الخيال وفي كلمة «لوه» السحرية. ولكن، يجب أن نكون قادرين على إدخال «العامل الحفاز» في الوقت المناسب. - ومعنى تفعل ذلك؟

- اذهب واسأل ديمكوف في هذا الصدد، فهل كان يمكن، يا ترى أن تستشار من كلمتي السحرية لو أنني قلتها قبل ذلك، عندما كانت تلف قطعة الخشب بغطاء المنضدة بهرود في أثناء أدائها الثاني، عندما لم تكن تشعر بقدمي الطفل اللقيط وذراعيه، ولم تقبلهما، ولم تقمط بدلا من قطعة الخشب القبيحة كائنا حيا راعا استبدلته بقطعة خشب. إنني واثق من أن مقارنتي بين قطعة الخشب القنطرة وطفلها الجميل لم يكن في استطاعتها أن

تحمّل لها سوى الإهانة لو أتى قمت بها قبل ذلك التحوّل. كان يمكن أن تهكّى،
بالتأكيد، من ذلك التوافق العرضي بين فكرتي المتدعة وبين الفجعة التي ألّت بها في
الحياة. فيذكرها على نحو قوي بموت ابنها. على أن ذلك سيكون بكاء على الطفل
الميت وحسب في حين أن ما نحتاج إليه في مشهد «اللقبض» هو بكاء على الطفل
الميت ولكن المشوب بفرحة الطور على طفل حي.

وإني لوائق، بالإضافة إلى ذلك، إنه كان يمكن ديمكوكفا قبل أن يحدث تحول قطعة
الخشب الجامدة إلى كائن حي في الخيال، أن تدفع عنها قطعة الخشب بنفور، وتبتعد
عنها مدبرة لها ظهرها. فتزوي ثمة وحدها مع ذكرياتها العالمة، وتلرف دموعا غزيرة. بيد
أن هذه الدموع ستكون أيضا دموعا تلرفها على الفقيد، وليست تلك الدموع التي نحن
بحاجة إليها، والتي ذرفتها في أثناء ادائها الأول. ولكن ديمكوكفا بعد أن رأت ثانية في
خيالها قلمي الطفل وفراجه الصغيرتين، وأحست بهما وملتتهما بالدموع، بكت بالطريقة
التي يحتاج إليها الأنود، أي أنها ذرفت دموع الفرح بالكائن الحي مثلما فعلت في المرة
الأولى.

لقد أصبت في تقديري وأعطيت الشرارة في الوقت المناسب، وبالأحرى، أوحيت لها
بكلمة «لوه» سحرية وجذت صداها في ذكرياتها العميقة الأقرب إلى نفسها.
ونتيجة ذلك حدثت الصدمة الحقيقية التي آمل أن تكون قد أدخلت الرضا إلى
نفوسكم.

— ألا يعني هذا أن ما أنت به ديمكوكفا هو نوع من الهلوسة؟

فقال توريسوف ملوحا بيده:

— لا، أبدا! إنما يكمن السر في أنها آمنت ليس بحقيقة تحول قطعة الخشب إلى كائن
حي، بل بأن الحادثة المصورة في الأنود كان يمكن أن تحدث في الحياة، وأن تجمل لها
متنفسا. لقد آمنت بأصالة أفعالها على خشبة المسرح وبمنطق هذه الأفعال وترابطها
وصدقها. وبفضل ذلك، أحست بحالة «التواجد» واستدعت إبداع الطبيعة وعقلها
الباطن.

وأنتم ترون أن وسيلة معالجة الشعور عبر صدق الأفعال الفيزيولوجية وحالة «التواجد»
هي وسيلة صالحة سواء في أثناء خلق الدور، أو لدى انعاش الدور المصوغ.

وأنه لما بحث على السعادة حقا أن نضطلع بوسائل تساعدنا على تنبيه المشاعر التي سبق وتم خلقها من قبل. والا فان الإلهام إذا غمر بتوره الفنان ذات مرة، فإن ظهوره لن يكون إلا ليتألق مرة واحدة ويختفى بعدها إلى الأبد.

ولقد انتابني شعور بالسعادة جعلني، بعد انتهاء الدرس، ألوجه نحو ديمكوبا بالشكر لأنها قدمت لى بصورة عيانية شرحا لمسألة لم أكن أعيها مطلقا.

... عام (..) ١٩

قال أركادى نيكولايفتش فور دخوله الصف:

- هيا، لنقم باختيار.

واستفهم الطلاب قائلين:

- أى اختيار؟

- لقد تكون لدى كل منكم الآن بعد عمل دام ما يقارب العام، تصور ما عن العملية المسرحية الخلاقة.

فلنحاول أن نقارن بين هذا التصور و التصور السابق، أى تصوركم عن التكليف المسرحى الذى انطبع فى ذاكرتكم من عروض الهواة المسرحية، أو من المرض العلانى الذى قدمته لدى انتسابكم إلى المدرسة. وإليك هذا المثال:

هل تذكرين، يا مالوليتكوبا، كيف بحثت فى الدرس الأول عن ديبوس ثمين ارتبط مصيرك وجودك فى مدرستنا بعشورك عليه بين ثنايا الستار؟ هل تذكرين كيف هزعت فى كل اتجاه وركضت، وأكثرت من الحركة، وتظاهرت بالهأس، ووجدت فى هذا كله فرحا فنيا؟ هل يمكن أن يرضيك الآن هذا «الأداء» وحالة الإحساس تلك؟

واستفرت مالوليتكوبا فى التفكير، ولكن وهى تذكر الماضى، ما لبثت أن طفت على وجهها بالتدريج ابتسامة ساخرة. وأخيرا، هزت رأسها بالنفى وضحكت بصمت. وأغلب الظن أنها ضحكت من تصنعها الساذج آنذاك.

- أرايت، ها أنت تضحكين. م؟ من الطريقة التى كنت تؤدين بها كل شيء «بصفة عامة» وعلى الفور، محاولة الوصول إلى النتيجة عن طريق مباشر، فليس غريبا ألا

تخصدين آنذاك سوى التصدع والتصنع في أداء الشخصية وإنفعالات الدور الذي
تصورينه.

والآن تذكرى كيف كانت معاناتك في أود «اللقيط» وكيف هارشت قطعة من
الخشب بدلا من طفل حى، وأديت معها. قارنى بين هذه الحياة الأصلية على الخشبة
وحالة إحساسك في أثناء الإبداع وبين تكلفك السابق في الأداء واخبرينى: هل يرضيك ما
تعلمته خلال السنة الدراسية المنصرمة.

واستغرقت مالموليتكوفا في التفكير، واكتسب وجهها علامم الجدية، ثم ما لبث أن أتم
ولاح قلق في عينيها، ودون أن تنبس بكلمة هزت رأسها بشيء من الأهمية وانشغال البال
مربة عن موافقتها.

فقال تورسوف:

— أنت ترين أنك لم تعودى تضحكين الآن، بل أنت توشكين على البكاء لمجرد أنك
تذكرت ذلك المشهد. فلماذا؟ لأنك سلكت طريقا مختلفا تماما في أثناء أداء الأود.
فأنت لم تحاولى الوصول مباشرة إلى النتيجة النهائية، وأعنى إذحال المتفرج وصعقه وأداء
الأود بأقوى صورة ممكنة، بل غرست بذورا في نفسك، وجعلتها تنمو وتؤدى ثمارها.
وبذلك انتهجت قواين إبداع الطبيعة العضوية.

عليكم أن تذكروا هذين الطريقين المختلفين دائما، حيث يفضى أحدهما إلى الصنعة،
والثانى إلى الإبداع الأصيل والفن حتما.

وتوالب الطلاب يطلب كل منهم لنفسه المديح بقولهم:

— ولقد عرفنا نحن أيضا مثل هذه الحالة في أود «المجنون»!

واعترف تورسوف قائلا:

— موافق.

ثم التفت نحو ديمكوفا، وقال لها:

وأنت، ياديمكوفا، قد عرفت تلك الحالة في أودك الرائع «اللقيط».

أما فيونتسوف فقد خدعنا بكسر ساقه كسرا وهميا في أثناء الرقص. وقد آمن مخلصا
بتكيفه واستسلم للتوهم بعض الوقت. وأنتم تعرفون الآن أن الإبداع ليس مجموعة حيل

تقنية تمثيلية، وليس أداء خارجيا مصطنعا للشخصيات والانفعالات كما كان يعتقد الكثيرون منكم.

ما هو جوهر إبداعنا إذن؟

انه حمل ومخاض بكائن حي جديد هو الإنسان - الدور. حيث يذكرنا لما الفعل الإبداعي الطبيعي بولادة إنسان.

فإذا تتبعنا بنظرة نافذة ما يحدث في روح الفنان خلال مرحلة معايشة الدور، أقررت بصحة مقارنتي.

فكل شخصية مسرحية فنية هي خلق فريد لا يمكن تكراره، مثله في ذلك مثل كل شيء في الطبيعة.

وهي في أثناء تشكلها، تمر بمراحل شبيهة بتلك المراحل التي تمر بها ولادة الإنسان. ففي عملية الإبداع ثمة هو أي «الزوج» (الكاتب).

وثمة هي، أي «الزوجة» (الممثل أو الممثلة اللذان يحيلان بالدور بعد أن يستقبلان من الكاتب نطفة مؤلفة أو بذرة وهناك الثمر أي الطفل «الدور المتكون».

وثمة أيضا لحظات تعارفها الأول به (تعرف الفنان بالدور)، ثم مرحلة التقارب بينهما، فالحب، الخصام، فالاختلاف، فالمصالحة، فالاتحاد، فالانحساب، فالحمل. وخلال هذه المراحل، يقوم المخرج في هذه العملية بدور الخاطبة.

وكما في حالة الحمل، ثمة أطوار مختلفة في العملية الإبداعية تنعكس على حياة الفنان الخاصة إما بشكل رديء أو بشكل حسن. فمن المعروف، مثلا، أن للألم في مراحل مختلفة من فترة حملها ذواتها الخاصة. كذلك يحدث للإنسان - الفنان المبدع. إذ تؤثر مراحل الحمل ونسج الدور المختلفة على طباعه وحالته في حياته الخاصة بصورة مختلفة.

وفي اعتقادي أن الدور يحتاج لتشفته إلى مدة لا تقل عما يتطلبه تكوين إنسان حي، وتشفته، لا بل إنها قد تحتاج إلى مدة أطول بكثير في بعض الحالات.

وبسهم المخرج خلال هذه المرحلة بدور القابلة أو الطبيب المؤكد في العملية الإبداعية. وأذا ما سارت عملية الحمل والولادة سيراً طبيعياً، فإن خلق الفنان سيتشكل فيزيولوجياً

بصورة طبيعية من تلقاء نفسه، ومن ثم يخرج إلى النور، وتعمل الأم (الفنان المبدع) على تنشئته.

ولكن تحدث فى عملنا أيضا ولايات قبل الأوان، وإسقاطات، وخدائج، وإجهاضات وعندئذ نجد أماننا مسوخا مسرحية غير مكتملة النمو.

وبقننا تحليل هذه العملية بأن ثمة قوانين تعمل على أساسها الطبيعة العضوية عندما تخلق ظاهرة جديدة فى العالم، سواء كانت هذه الظاهرة بيولوجية، أو خلقا من صنع (الفنانها) الإنسانية.

وباختصار، إن ولادة الكائن المسرحى الحى (أو الدور) ما هو إلا فعل طبيعى تقوم به طبيعة الفنان الإبداعية العضوية.

فما أشد ضلال هؤلاء الذين لا يدركون هذه الحقيقة، ممن يخترعون «مبادئهم» و«أسسهم» و«فهم الجديد» ولا يشقون بالطبيعة الإبداعية. لماذا ينبغي أن نبتكر قوانيننا مادامت موجودة، مادامت قد خلقتها الطبيعة مرة واحدة وإلى الأبد.

إن قوانين الطبيعة ملزمة لجميع المبدعين المسرحيين بلا استثناء. والويل لمن يعمل على خرقها. فسرعان ما سيتحول أمثال هؤلاء الممثلين الذين يقسمون الطبيعة إلى الزيف والتقليد.

وبعد أن تدرسوا قوانين الطبيعة الإبداعية دراسة عميقة، وتألفوا الخضوع بحرية لأمرها فى الحياة وعلى الخشبة، عندئذ، فقط سيكون فى استطاعتكم أن تبتدعوا ما ترونه مناسبا، وبالطريقة التى ترغبون، ولكن لابد من مراعاة شرط واحد لابد منه، وهو بالطبع، التزام جميع قوانين طبيعتكم الإبداعية العضوية التزاما صارما.

ولا أعتقد أنه قد ولد ذلك العبقرى التقنى الرائع الذى يستطيع أن يحقق على أسس طبيعتنا مختلف «البدع» و «الصراعات» المحملة والمختلعة والمعادية للطبيعة.

- أرجو المعلرة! فهذا معنى أنك تنكر الجديد فى الفن؟

- بل على العكس من ذلك. فأنا أعتبر أن الحياة الإنسانية هى من الدقة والتعقيد والثراء ما يجعلها بحاجة، للتعبير عنها تعبيرا تاما. إلى أكبر بما لا يقاس من «الصراعات» الجديدة التى مازلتنا أبعد عن معرفتها - ولكننى، رغم ذلك، أؤكد بأسف أن تقنيتنا ضعيفة

وبدائية، وليس قريبا ذلك اليوم الذى سيكون فى استطاعتنا تحقيق متطلبات كثير من المجددين الجادين المتعة والمهمة. غير أن هؤلاء يقتربون خطأ كبيرا، وهو أنه بين الفكرة الجليدة، كما كانت صحيحة، وبين تحقيقها مسافة كبيرة، ولكى تقرب بينها، لابد من بذل مزيد من الجهد المتواصل لتطوير تقنية فننا، التى مازالت فى حالة بدائية.

والى أن تكتمل تقنيتنا السيكلوجية عليكم أن تتجنبوا أكثر من أى شئ آخر قسر طبيعتكم الإبداعية العضوية وقوانينها الراسخة.

وأنتم ترون أن كل شئ فى فننا يلزم كل طالب، اذا أراد أن يصبح فنانا، بدراسة قوانين إبداع الطبيعة العضوية دراسة تفصيلية دقيقة ليس من الناحية النظرية فحسب بل من الناحية العملية أيضا. كما لزمه أيضا بدراسة تقنيتنا السيكلوجية وبالتطلع بها عمليا. بعيدا عن هذا، لا يملك أحد حق الصعود إلى الخشبة. وإلا فلن نجد فى فننا فنانيين حقيقيين، بل مجرد هواة سطحيين. ولن يكون فى استطاعة مسارحنا، عندئذ، أن تتطور وتزدهر، وسيحكم عليها بالانحطاط لا محالة.

* * *

ولقد أمضينا نهاية الدرس فى الوداع، إذ أن حصّة اليوم هى الأخيرة فى «المنهج» خلال هذه السنة الدراسية.

واختتم أركادى نيكولا يفتش قوله للطلاب بالكلمات التالية:

- لقد أصبح فى حوزتكم الآن تقنية سيكلوجية تعينكم على استشارة المعاناة، وتنحية الشعور الذى تستطهون تجسيده.

ولكن عليكم، لبورة حياة طبيعتكم العضوية والمرهفة واللاواعية فى أغلب الأحيان، أن تضطلعوا بجهاز صوتى جسمانى مطواع ومصوغ صرغا فائقا - إذ أن عليه أن يعبر عن المعاناة الداخلية المرهفة المتصلة بسرعة خاطفة، ودقة، وبحساسية كبيرة وعفوية، وبعبارة أخرى:

تحتل علاقة حياة الفنان الجسمانية بحياته الروحية على الخشبة أهمية خاصة، لاسيما فى اتجاهنا الفنى. وهذا هو السبب الذى يحتم على الفنان فى مذهبنا أكثر بكثير مما تحتمه اتجاهات الفن الأخرى، أن يعنى ليس بجهازه الداخلى الذى يخلق عملية المعاناة فحسب،

بل بجهازه الخارجى الجسمانى الذى يعبر بصدق عن نتائج عمل الشعور الإبداعى وبالأحرى شكل تجسيده الخارجى، ولطبيعتنا العضوية وعقلها الباطن فى هذا العمل تأثير كبير أيضا. إذ لا يمكن لأمهر التقنيات التمثيلية مهما بلغت من الفطرية وإدعاء التفوق أن تضاهى طبيعتنا فى هذا المجال - مجال التجسيد.

وهكذا تقف عملية التجسيد فى رأس القائمة وتحتل مكان الأولوية بشكل طبيعى، حيث سنكرس لدراستها قسما كبيرا من السنة الدراسية المقبلة.

لا بل إن هنا قليل، فأنتم قد تزودتم ببعض الوسائل التى يمكنكم استخدامها فى إعداد الدور «المسرحى» لاحقا: إذ تعلمتم طريقة خلق الإحساس الداخلى التى لا يسعكم معالجة عملية «إعداد الدور المسرحى» إلا من خلالها. وهذه أيضا تعتبر ورقة كبيرة رابحة سوف نستخدمها فى المستقبل على نحو واسع، عندما نبدأ بدراسة «إعداد الدور المسرحى».

والآن استودعكم على أمل أن نلتقى من جديد، بعد أن تأخذوا قسطكم من الاستجمام والراحة، لتتابع دراسة «إعداد الممثل» وخاصة «إعداد الممثل فى التجسيد الإبداعى».



إننى سعيد، لا بل أشعر بأننى ملهم، فقد إدركت إدراكا عمليا تاما ما معنى أن نقول خلق إبداع الطبيعة العضوية اللاوعية عبر تقنية الفنان السيكولوجية الواعية!!

فهذا يعنى أن على الآن أن أبذل سنوات طويلة من حياتى على صوغ تقنية سيكولوجية، وأن أتعلم خلق تربة ملائمة لولادة الإلهام، وعندئذ سيأتى إلى من تلقاء نفسه.

فما أروعه من منظورا وبالها من سعادة عظيمة عندما يجد المرء ما يعيش فى صلبه ويعمل!

كنت أحاكم الأمر على هذه الصورة وأنا أحيط عنى بلفاعى فى قاعة المدخل.

وإذا بأركادى نيكولا يفتش يظهر لى فجأة، مثلما طهر لى فى تلك المرة دون أن نعرف من أين، بيد أنه هذه المرة لم يلكزنى فى حاصرته بل على العكس من ذلك. إذ تملكت أنا برقبته، ورحت أقلبه بعنف ولقد دهل أركادى نيكولا يفتش من ذلك وسألى عن سبب اندفاعى هذا.

قللت له:

- لقد جعلتني أدرك أن سر فننا يكمن في مراعاة قوانين الطبيعة العضوية مراعاة دقيقة.

وإني لأتعهد بدراستها دراسة مستفيضة وعميقة كما أتعهد أن التزم بها التزاماً صارماً، لأنها هي القادرة وحدها على أن تشير إلى طريق الإبداع والفن الصحيح. وإني أعاهدك على أن أبذل جهدي كله دونما كلل، وبشكل منتظم، كيما أصوغ تقنية سيكولوجية تساعدني في خلق التربة الملائمة لعمل اللاوعي، فالمهم بالنسبة إلي هو أن يكون إبداعي ملهماً.

وتأثر أركادى نيكولا بفتش بالدفاعي هذا، فقادني جاتيا وأمسك يدي وأبقاها طويلاً بين يديه ثم قال:

- يسعدني أن أسمع منك هذه الوعود، ولكنها تثير في نفسي الخوف.
وسألت مستفهماً.

- ولم الخوف؟

- لقد غاب أمل الكثيرين. فأننا أعمل في المسرح منذ زمن بعيد، ولقد خرجت مئات من الطلاب. ولكني لا أستطيع أن أعتبر إلا بعضاً من هؤلاء اتباعي الحقيقيين الذين يدركون جوهر ما وهبته حياتي.

- وما السبب في أن خدعهم قليل إلى هذا الحد؟

- لأنه ليس جميعهم كانوا يملكون الإرادة، والمثابرة على صوغ أنفسهم بما يتلاءم ومتطلبات الفن الأصيل. لا يكفي أن نعرف «المنهج»، بل يجب أن نكون قادرين ومقتدرين في هذا الصدد. ومن أجل ذلك، لابد من التدريب اليومي المنتظم، والمران المستمر طوال مسيرتنا الفنية.

وكما أن التمارين الصوتية للمغني، وتمرين الرقص ضرورية للراقصين، كذلك لابد للفنانين المسرحيين من مران وتدريب متواصل وفق ما يتطلبه «المنهج» فإذا كانت رغبتك قوية في أن تكون فناناً، فقم بهذا العمل في الحياة، واعرف طبيعتك، ثم عودها على النظام، ولا شيء يمنع بعد ذلك من أن تكون فناناً عظيماً إذا ما توافرت لديك المهوية.

الفهرس

٣	تنويه
٥	مقدمة المترجم
٣٥	الإهداء
٣٧	مقدمة
٤٢	توطئة
٤٣	١ - الهواة السطحية
٥٩	٢ - الفن المسرحي والصنعة المسرحية
٨٩	٣ - الفعل . كلمة دلوة الظروف (المقترحة)
١٢٣	٤ - الخيال
١٦١	٥ - الانتباه المسرحي
٢٠٧	٦ - تحرير العضلات
٢٢٩	٧ - الروحانيات والمهيمات
٢٥٥	٨ - الإحساس بالصدق والايمان
٣١٥	٩ - الذاكرة الانفعالية
٣٦١	١٠ - الاتصال
٤٠٣	١١ - التكيف وعناصر الفنان وخصائصه وقدراته، ومواهبه الأخرى
٤٢٥	١٢ - محرركات الحياة السيكولوجية
٤٣٩	١٣ - خطط الحياة السيكولوجية
٤٥٣	١٤ - حالة الاحساس والمسرحية الداخلية
٤٧١	١٥ - المهمة العليا . خطط الفعل المتصل
٤٩٣	١٦ - اللاوعي في حالة الإحساس المسرحية

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ٥٢٨٤ / ١٩٩٧

I.S.B.N 977 - 01 - 5191 - 2

• حين تتلفد محركات الحياة السيكلوجية (العقل والشعور والإرادة) في المسرحية والدور تتلقى منها بذوراً توقظ فيها سعيها إبداعيا، فتتجه حاملة هذه البذور وفق خط السعى الذي يكتسب من روح الفنان خصائصه ومعطياته الطبيعية وخبراته الفنية وسعات عناصر جهازه الإبداعى كله، ليولد خط جديد ينطوى على عناصر المسرحية والفنان معا، ويرى «ستانيسلافسكى» أن خط السعى هذا لا يصبح متواصلا منتظما (أى خط فعل متصل) إلا بعد اتضاح مهمة الإبداع الرئيسية المماثلة لخط المؤلف والتي تصبح فى الوقت نفسه، مهمة عليا واعية، انفعالية، إرادية خاصة بالفنان المبدع.

يقول (ستانيسلافسكى) : «كلما دقت عمليات الشعور تطلبت وضوحا ودقة ومرونة أكبر أثناء تجسيدها».

لذا يتحتم علينا أن تصوغ أنفسنا من جديد من الروح إلى الجسم ومن الرأس حتى أخمص القدمين وأن نكيّفهما وفق متطلبات فننا.